


Berlage, Hendrik Petrus
Ein drietal lezingen in
Amerika

NA
27
B47
c.2
*ARCH

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/eendrietallezing00berl

# H. P. BERLAGE
# EEN DRIETAL LEZINGEN IN AMERIKA GEHOUDEN



ROTTERDAM MCMXII
W. L. & J. BRUSSE

J. H. Albarda
1942.

EEN DRIETAL LEZINGEN IN AMERIKA
GEHOUDEN DOOR H. P. BERLAGE

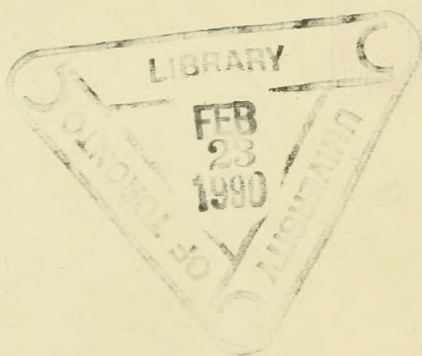
# EEN DRIETAL LEZINGEN IN AMERIKA GEHOUDEN DOOR H. P. BERLAGE BOUWMEESTER TE AMSTERDAM

School of Architecture &
Landscape Architecture Library
University of Toronto
230 College Street
Toronto, Ontario M5S 1A1
Canada



ROTTERDAM - MCMXII - W. L. & J. BRUSSE

Dit boekje is geheel gezet uit de Hollandsche Mediæval ontworpen door S. H. de Roos, gesneden en in den handel gebracht door de Lettergieterij „Amsterdam" voorheen N. Tetterode te Amsterdam en Rotterdam. De Hollandsche Mediæval vindt hier haar eerste toepassing in boekvorm. Juni MCMXII



# KUNST EN GEMEENSCHAP

Onze godsdienst is een aardsche godsdienst: Schoenmaekers: „Het geloof van den nieuwen mensch."

Goethe, de groote Duitsche dichter en denker, zegt in één van zijn gesprekken met Eckerman: „Alle achteruitgaande perioden zijn subjectief, dus persoonlijk; daarentegen hebben alle vooruitstrevende perioden een objectieve, zakelijke richting. Onze tegenwoordige tijd is een teruggaande, omdat hij subjectief is".—

Hieruit volgt dus, dat in een tijd van persoonlijke neigingen ook geen groote kunst zich kan ontwikkelen, omdat dat alleen het geval zal zijn in een vooruitstrevend tijdperk, een tijdperk van een streven in objectieve richting.

Want onder een groote kunst moet worden verstaan een zoodanige, die het geheele maatschappelijk leven doordringt, een kunst, die dus het gevolg is van een algemeene overeenstemming in levensbeschouwing, van een geestelijk ideaal. En het is dan ook alleen in dat geval dat van cultuur in het algemeen kan worden gesproken, omdat een groote algemeene stijl, als uiting dier levensbeschouwing, van een cultuur de afspiegeling is. Want cultuur en beschaving zijn begrippen die elkaar kunnen uitsluiten, zoodat er cultuur kan zijn zonder beschaving, zoowel als beschaving zonder cultuur.

De geheele negentiende eeuw kon om die reden geen eeuw zijn van een groote kunst. Er valt immers gedurende dien tijd in plaats van een vaste lijn in de geestesstroomingen en dientengevolge van het maatschappelijk gebeuren slechts een algemeene verwarring van denkbeelden en inzichten te constateeren. Maar daartegenover staat, dat in zulk een tijdperk wel een dienovereenkomstige persoonlijke kunst, in den geest dus zooals Goethe dat bedoelt, de kunst van een Goethe zelf, van een Beethoven, van een Wagner tot een groote hoogte kan stijgen; een hoogte die ons met bewondering vervult, omdat zij de uiting is van het persoonlijk genie. Maar het eigenaardige geval doet zich voor dat, ofschoon in de beeldende, dus in de eigenlijke stijlgevende kunsten, in zulk een tijdperk wel eenzelfde ontwikkeling van het persoonlijke kan plaats hebben, toch de ervaring leert dat een zoodanige uiting in die kunsten niet van diezelfde kracht is.

In de laatste jaren der negentiende eeuw viel echter in Europa een kentering waar te nemen ten gunste van een ontwikkeling der beeldende kunsten, nu niet meer volgens zuiver persoonlijke gevoelens, maar volgens een zekere overeenstemming, volgens vaste dat is ob-

jectieve beginselen. Die ontwikkeling begon bij de eigenlijke technische kunsten; en ook de bouwkunst, die evenals deze, geheel steunde op de oude, dus verouderde stijlen, sloeg een andere richting in.

De architekturale kunsten waren in de negentiende eeuw zuiver eklektisch; zij konden ook niet anders zijn, juist omdat die geestelijke ondergrond, het levenwekkend element, de voorwaarde dus tot zelfstandig scheppen, ontbrak. Immers in alle landen valt een nabootsing van oude stijlvormen waar te nemen; van die der Renaissance, zoowel als der Gothiek, om van andere exotische nabootsingen niet te spreken. Maar vooral worden de stijlen der Fransche koningen op vermoeiende wijze voortgesleept, de stijlen die in de tijden van Frankrijks grootheid de geheele wereld hadden beheerscht. En dit is thans nog het geval, zoowel in Europa als hier in Amerika, waar men, in plaats van te trachten om tot ontwikkeling eener moderne architektuur te geraken nog steeds bij Europa in de leer gaat. Worden niet zelfs skyscrapers samengesteld uit elementen van klassieke Europeesche architektuur? — En dit is daarom onbegrijpelijk, om niet te zeggen betreurenswaard, omdat de gegevens tot de ontwikkeling eener zelfstandige kunst toch waarlijk wel aanwezig zijn. Zou nu uit die kenteekenen van een nieuwen kunstgroei, waarvan ik zooeven sprak, niet omgekeerd het besluit zijn te trekken, dat we opnieuw leven in een vooruitstrevenden tijd, en wel met een doelbewust geestelijk ideaal? — terwijl dan ook daaruit de gevolgtrekking zou mogen worden gemaakt, dat er langzamerhand ook een algemeene materieele vooruitgang plaats heeft, omdat tenslotte een geestelijke vooruitgang zonder dezen niet mogelijk is.

Want zulk een ideaal, zulk een geloof, was immers ook in de klassieke oudheid de stuwende kracht, evenals in de Middeleeuwen, al was de kracht der laatsten aan die der eerste tegenovergesteld. Zou het alleen toeval zijn, dat ook dienovereenkomstig het streven der klassieke architektuur gaat in horizontale dus aardsche, dat der Middeleeuwen in vertikale dus hemelwaartsche richting?

Want alleen een algemeen ideaal leidt tot geestelijke overeenstemming, tot geestelijke organisatie dat is tot een zekere conventie. Daarvan geven alle godsdiensten het bewijs, omdat een godsdienst zonder conventie niet bestaan kan. De afspiegeling van zulk een geestelijk dogma is eveneens een georganiseerde of conventioneele kunst, dat is een stijl. „Alle kunst" zegt de moderne Duitsche schrijver en kunstkriticus Scheffler, „voorzoover ze een taal der ziel wil zijn, is op conventies aangewezen. Zij heeft een overeenkomst noo-

dig zoowel voor den inhoud als voor den vorm, voor datgene wat ze wil zeggen en voor de middelen, waarmee ze een beteekenis wil uitdrukken."

En nu leidt organisatie juist naar de objectiviteit, waarbij ik aan het reeds gezegde herinner, naar de veralgemeening, omdat dat streven tot voorwaarde heeft de individueele ondergeschiktheid aan het eenheidsverband. Daarbij moet echter aan het onderscheid worden gedacht tusschen individu en subject of tusschen individualisme en subjectivisme, welke categorieën volgens Schopenhauer zich verhouden als de wil tot de eigenzinnigheid. Dit moet dus zoo worden verstaan, dat in de groote cultuur- of kunsttijdperken de kunstenaar weliswaar individualistisch blijft, maar niet zichzelf zoekt, dus zich ondergeschikt voelt aan de gemeenschap, waarvan hij de gevoelens door zijn kunst vertolkt; terwijl in een cultuurloos tijdperk de kunstenaar subjectivistisch wordt, dus niet de zaak maar zijn persoon vooropstelt en zich daarom boven zijn medemenschen plaatst aan wie hij zijn eigen gevoelens meedeelt.

In groote tijdperken was de stijl van een kunstenaar altijd het bijzondere van het algemeene. Daaraan herkende men den kunstenaar wel, maar hij bleef ondergeschikt aan het begrip van den algemeenen stijl. Daarentegen komt bij het ontbreken van een algemeen eenheidsbegrip, alleen het subject naar voren met al de eigenzinnigheden die daarvan het gevolg zijn. Maar zijn eigenzinnige personen in de gemeenschap wel te gebruiken?

Het tragische is echter dat in zulk een tijdperk zooals wij er thans een beleven, er ook groote kunstenaars worden geboren, die binnen de grenzen eener vast gevestigde overtuiging onsterfelijke kunstwerken zouden hebben gemaakt, maar wier kunst zich thans niet tot zulk een hoogte kan ontwikkelen.

Tengevolge van deze beschouwingen wordt het ook begrijpelijk waarom in de groote stijltijdperken het juist de architektuur is die haar grootste scheppingen voortbrengt en waarom juist deze kunst in een cultuurloos tijdperk van alle kunsten het diepste zinkt. Want de architektuur is in de groote stijltijdperken de waardemeter der geestelijke denkbeelden, omdat religie en bouwkunst tezamen een cultuur vormen. Maar bij het ontbreken van die denkbeelden verliest zij ook onherroepelijk haar kracht, hetgeen dadelijk tengevolge heeft, dat dan naar nabootsing wordt gezocht waarvan het resultaat gelijk staat met een geestelooze dus doode kunst.

„I do not know anything more oppressive, when the mind is once awakened to its characteristics, than the aspect of a dead architec-

ture", zegt Ruskin. En daarom daalt ook de tempel, het verhevenste bouwwerk, omdat daaraan de geheele beeldende kunst in haar opperste uiting wordt beproefd, juist in zulk een tijdperk tot een niets zeggend maakwerk.

Historisch begint deze verslapping reeds met de Renaissance, omdat deze geestelijke beweging principieel beteekent een erkenning van het subjectivisme, tegenover de dogmatische organisatie der kerk in de middeleeuwen.

Deze beweging uit zich religieus in de reformatie, zoodat het protestantisme, alhoewel dit niet staat tegenover de kunst, toch voor het diepere gevoelsleven de kunst niet behoeft. „To me one of the things in history the most to be regretted," zegt Oscar Wilde in zijn „De Profundis" „is that the Christ's own Renaissance, which has produced the Cathedral at Chartres, the Arthurian cycle of legends, the Life of St. Francis of Assisi, the Art of Giotto, and Dante's „Divine Comedy", was not allowed to develop on its own lines, but was interrupted and spoiled bij the dreary Classical Renaissance that gave us Petrarch, and Rafael's frescoe's, and Palladian Architecture, and formal French tragedy, and St. Pauls Cathedral, and Pope's poetry, and every thing that is made from without and bij dead rules, and does not spring from within through some spirit informing it." — Met de Renaissance daalt dan ook de beteekenis van den kerkbouw, en daarmee de architekturale kunst in haar geheel, omdat de bouwkunstige vormen in het algemeen aan het religieuze gemeenschapsgebouw worden ontleend. De stemming van een kerkelijk interieur in Renaissance-stijl, dus ook van een oorspronkelijk katholieke kerk, kan dan ook niet worden vergeleken met de wijding, die van de ruimte van een Gotische kathedraal afstraalt, hetgeen een ieder moet opvallen, die zulk een kerk binnentreedt. En dit verschil is daarom nog opvallender, waar het geldt een kerkgebouw, dat direct voor den protestantschen eeredienst is gebouwd.

Het is in verband hiermee eigenaardig om op te merken, dat het bouwkundig, dus eigenlijke constructieve schema der Renaissancebouwkunst zelf, reeds een verouderd schema is, namelijk dat der Romeinen, die den zuilenbouw der Grieken niet op de juiste dat is op constructieve wijze toepasten, maar dat klassieke schema slechts gebruikten om hun architektuur te versieren.

En ook weten we, dat het godsdienstig leven der Romeinen evenmin die innerlijkheid had, als dat der Grieken, zoodat ook in dien zin een eigenaardig verband schijnt te bestaan tusschen een zuivere bouwkunst en een ideëel geestesleven.

De bouwkunst verliet dus met de Renaissance haar rang als leidende stijlvormende kunst, waarvan het gevolg was, dat beeldhouw- en schilderkunst zich zelfstandig ontwikkelden. De Renaissance leidde dus tot een versubjectiveering der kunsten, een groei naar verbizondering, terwijl diezelfde kunsten in het groote eenheidsverband van klasieken tijd en middeleeuwen een individualistisch bestaan leidden.

De Fransche Revolutie voltooit deze beweging ook technisch en organisatorisch, omdat zij voorgoed een einde maakte aan het bestaan der middeleeuwsche vakvereenigingen, de gilden. Daarmee werd dus de laatste conventie opgeheven, terwijl van alle kunsten het ook alweer de bouwkunst is, die, wil zij zich tot een stijlvolle kunst van algemeene beteekenis ontwikkelen, het meest op conventie is aangewezen. De reeds bovengenoemde Scheffler zegt daaromtrent het volgende: „Voor haar, dus voor de bouwkunst, geldt de verbeelding in de verschijnselen van steun en last, terwijl de bizondere verschijnselen in de natuur zijn buitengesloten. Het talent moet hier zijn kunnen door zuiver onnatuurlijke vormen bewijzen. Daarom heerschen in de bouwkunst nooit de bewegelijkheid en de veelzijdigheid, zooals in de schilder- en dichtkunst. Hare ontwikkelingen gaan slechts langzaam vooruit; elke bouwvorm is als het resultaat van krachtgevoelens, van de verstoffelijking van iets abstracts en van de quintessence van een rij van voorstellingen: een formule, die de statisch-constructieve verbeelding van velen inhoudt. Eigenzinnig subjectivisme, ik stipuleer, is daarbij onmogelijk, omdat de enkeling zich nooit kan bevrijden van datgene, wat hij om zich heen ziet; omdat zijn willekeur aan alle kanten beperkt is, en de gave der verbeelding van den eenling voor deze abstracte vormenwereld niet voldoende is. Bouwkundige vormen ontstaan alleen door het eensgezinde streven van geheele geslachten. Daarom zijn deze ook langduriger dan alle aan de natuur ontleende kunstteekens. De bouwkunstige vormen, waarin een volk tot overeenstemming komt, zijn een extrakt, dat betrekking heeft op de geheele beeldende kunst; zij duren langer, dan de wisseling der tijden en stellen zooiets als „eeuwige schoonheden" voor. Men denke slechts aan de zuilen- en lijstvormen der Grieken, die gedurende tweeduizend jaar door de kunstgeschiedenis gaan, zonder dat ze aan innerlijke kracht en logica, aan belangrijkheid hebben verloren. Het zijn zeldzaam zuivere kristallisaties van het menschelijk begrip van orde. Ik stipuleer: omdat orde het gevolg is van organisatie. De kunst der Grieken was dus georga-

niseerd, hetgeen ook weer tengevolge had, dat in de bouwkunst van „orden" wordt gesproken.

Welk een overeenstemming in gemeenschapsgevoel, ik stipuleer opnieuw, moet er hebben geheerscht; welk een warm leven moet de antieke conventies hebben doorgloeid, dat wij deze kunstwerken nog zoo levendig kunnen meegevoelen; welk een expansieve idee vertoont zich in deze kunst, men waagt het nauwelijks te zeggen, een wijze idee, omdat deze waarschijnlijk niet het gevolg was van een zelfstandige handeling van den wil. Scheppingsdaden, die zulke vormen te voorschijn brengen, kunnen alleen op den vergrond van religieuze gemeenschapsideeën gebeuren; omdat deze zelf in de meest vrije beteekenis van religieuzen aard zijn. De architekt zoekt wetten door vormen te begrijpen, de natuurkrachten en hun eeuwige logica te verstaan. En dit begrijpen uit zich in schoonheidsvorm. Zoo wordt de langzame wisseling der bouwstijlen verklaard. De vernieuwing van de grondvormen der architektuur wordt alleen dan als behoefte gevoeld, wanneer de levensbeschouwing, en ik vestig in 't bizonder de aandacht op deze uiting, verandert. De geschiedenis van het geloof is tegelijk de geschiedenis der bouwkunst. Elke godsdienst heeft zijn stijl. Wat tusschen de godsdienstige tijdperken in ontstaat, is slechts armelijke nabootsing van overgeleverde waarden, een overgang tusschen toestanden van een bepaalde beteekenis."

Tot zoover de beschouwing, die wat het laatste betreft overeenkomt met datgene, waartoe ook mijn landgenoot Dr. Kuyper kwam in zijn lezing over het „Calvinisme en de Kunst", een van de zes zoogenaamde Stone-lezingen, die hij jaren geleden hier in Amerika heeft gehouden. Hij moest daarbij wel tot het besluit komen, hetgeen ook overeenkomt met het zoo straks meegedeelde, dat aangezien de protestanten, maar dan meer speciaal de calvinisten, een zoodanige verinnerlijking van het geestes-, dat is godsdienstig leven voorop-stellen, dat daarbij althans voor een kerkelijke kunst geen plaats is, er dus ook voor hen geen behoefte aan een fraai gemeenschapsgebouw bestaat. En dat heeft deze verstrekkende gevolgtrekking, dat er daardoor ook geen groote bouwstijl, dus ook geen stijl in 't algemeen meer zal ontstaan, omdat elke bouwstijl in den kerkbouw culmineert en deze, zooals we hebben gezien, juist daardoor leiding geeft aan alle andere kunsten.

Ik ben echter van een andere meening, omdat het er slechts op aan komt te gelooven of er nog een nieuw geestelijk ideaal in staat zou zijn de menschen zoodanig te binden en zoodanige gevoelens

op te wekken, dat daarvan een cultuur, dus ook een groote kunst, het gevolg zou kunnen zijn. Want er werd immers reeds opgemerkt, dat de beweging der Renaissance wel beteekende een vrijheid van geestesuiting, maar dat juist daardoor de sterke band van het religieuze leven was verbroken, dat die band langzamerhand al losser en losser werd, zoodat deze beweging ten slotte leiden moest tot subjectivistische verbizondering.

Wel kon zij een aparte geestelijke overeenstemming ten gevolge hebben en dus ook een dienovereenkomstige cultuur met een karakteristieke kunst, waarvan het Holland der zeventiende eeuw een schitterend voorbeeld is, maar toch ontbrak aan dien geestelijken ondergrond, die bindende kracht, die solidariteit, die de voorwaarde is van een groote algemeene kunst. En omdat voor dat religieuze geestesleven de Fransche Revolutie ten slotte de algemeene ontbinding beteekende, kan van de negentiende eeuw wel als een godsdienstloos tijdperk worden gesproken. De ervaring bevestigt toch wel, dat het godsdienstig leven van dezen tijd zeker niet meer, zooals vroeger, het geheele geestesleven beheerscht.

Wij zijn integendeel tot de erkenning gekomen, hetgeen ook door tal van schrijvers wordt bevestigd, dat ditzelfde religieuze leven tot een zuiver vormelijke dienst is afgedaald. En dit gaat, zooals reeds werd opgemerkt, noodzakelijkerwijs gepaard met een volslagen verslapping in de architektuur, waarvan eenerzijds een copie naar oude stijlen het gevolg is, anderzijds een verbizondering een subjectivisme dier hooge kunst, waarvan de zoogenaamde „Jugend-Stil" in Europa een van de vele uitingen werd.

Het gevolg van dezen toestand was, dat de kunst in het algemeen buiten het volk kwam te staan, dus buiten de gemeenschap, hetgeen dus zeggen wil, buiten het eigenlijke maatschappelijke leven!

Zij krijgt daardoor een eenigszins mysterieus karakter, wordt als iets bovennatuurlijks en daardoor onbegrijpelijks beschouwd, met het dienovereenkomstig gevolg, dat een kunstenaar voor een bizonder wezen wordt aangezien, hetgeen deze zich maar al te graag laat welgevallen. Wanneer men echter bedenkt, dat gevoel voor kunst in ieder mensch aanwezig is, en dat een kunstenaar zich alleen daarin van de overige menschen onderscheidt, dat hij kunst kan uitdrukken, dan heeft deze niet het recht zich om die eigenschap alleen een hoogere waarde toe te kennen. En zeker niet als mensch voor wien een andere moraal geldt; veeleer moest het tegendeel het geval zijn, hetgeen Plato reeds uitsprak: dat het niet aan een onzedelijk mensch geoorloofd mocht zijn een kunstwerk te maken.

Maar kan wel een ander gevoelen in een subjectivistischen tijd worden verwacht? Hoe slecht is echter bij zulk een maatschappelijken toestand de bouwkunst er aan toe. Door haar streven in eklektische richting, door haar stijlcopie werd zij de minst begrepene, omdat daardoor de meening ontstond dat de kunst van bouwen alleen bestaat in het kennen van die oude stijlvormen. En die meening was ook die der bouwmeesters zelf en natuurlijk ook die der professoren in de kunst, welke laatsten de kunstenaars vervingen, waar het gold te onderwijzen en het publiek voor te lichten. Voegt men daarbij de vele onbevoegden, die het beroep van architekt uitoefenden, dan heeft men de som van oorzaken die er voor zorgden, dat ten slotte de bouwkunst zelf niet meer als een kunst en de bouwmeester niet meer als een kunstenaar werd beschouwd.

En moest niet de bouwkunst de populairste der kunsten zijn, juist omdat zij is de directe uiting van het maatschappelijk leven, de eigenlijke culturale kunst, de kunst die het minst kan worden gemist? Er werd nu zooals ik zeide in het laatst der negentiende eeuw in Europa een ander streven zichtbaar in de kunstnijverheid, zooals in de architektuur; een streven dat zich voorloopig kenmerkte door het nalaten van het gebruik van oude stijlvormen, door een algemeene vereenvoudiging wat de eigenlijke versiering betreft. Zuiverheid van samenstelling, eenvoud in de versiering, en doelmatigheid bovenal, ziedaar het karakter van een streven, dat zich, alhoewel in Engeland het eerst, toen ook in alle andere landen openbaarde.

Toch is zulk een streven op zich zelf niet alleen niet nieuw maar het is het kenmerk van alle beginperioden eener groote kunst. Want het tijdperk van groei, dat is van zoeken is natuurlijk het tijdperk waarin de grondvorm als noodzakelijk begin moet worden vastgesteld; die grondvorm ontwikkelt zich dan langzamerhand tot vollen wasdom, tot volkomen harmonie, om dan ten slotte tot in de zoogenaamde barokke periode tot verval te geraken. Dit kenmerkt zich door een naar voren dringen van het decoratieve element ten koste der zuivere constructieve beginselen.

En wat de algemeene strekking van een dergelijk streven betreft, kan dit niet anders dan natuurlijk worden genoemd, omdat de natuur zelf de opperste doelmatigheid en eenvoudigheid betracht in de samenstelling harer voortbrengselen.

De groote Duitsche wijsgeer Kant zegt dienaangaande het volgende; „Het schoone moet de eigenschap der doelmatigheid in zooverre bezitten dat deze aan het voorwerp zonder voorstelling van een doel wordt waargenomen." En Goethe merkt op, dat niet

al het doelmatige schoon, maar wel al het schoone doelmatig is. Zou niet daarom de natuur de moeder der kunst zijn? opdat de kunstenaar van haar leere, vooral eenvoudig te zijn, zoowel wat de samenstelling als wat de versiering betreft, die van die doelmatige samenstelling het gevolg is. Trouwens wat de natuurlijkheid aangaat valt op te merken dat hoe zuiverder, hoe logischer, hoe eenvoudiger een bouwwerk is, hoe beter het ook in de natuur past.

Dit is het geheim, waarom alle boerenwoningen, die geen kunstwerken zijn in architektonische beteekenis, als 't ware door de natuur zelf schijnen te zijn gemaakt. Maar dat is ook het geheim, waarom ten slotte alle oude, dus stijlvolle achitektuur van af het eenvoudigste dorpskerkje tot de kathedraal en van af het kleinste landhuis tot het vorstelijk verblijf, dat wel kunstwerken zijn, eveneens in de natuurlijke omgeving passen. En dat verklaart ten slotte waarom de negentiende-eeuwsche gotische en Renaissance-villa's tegen de natuur vloeken; omdat deze geen kunstwerken zijn. En ook blijkt duidelijk dat die harmonie met de omgeving rijst of daalt, in evenredigheid met de gradueele kracht van een stijl. Want ten slotte zou in overeenstemming met de gevoerde beschouwingen de stelling kunnen worden verdedigd, dat in het algemeen een Renaissance bouwwerk daarom minder goed in de natuur past dan bijv. een Romaansch, omdat dit als zoodanig achitekturaal aan het laatste minderwaardig is.

Zal echter die moderne beweging eenige innerlijke waarde hebben, dus de waarborgen bieden voor de ontwikkelingsmogelijkheid tot een groote kunst, dan moet zij, wil zij aan deze beschouwingen beantwoorden, een geestelijken ondergrond hebben.

De reeds genoemde Scheffler zegt nu ten opzichte van het streven, dat zich in de moderne beweging kenbaar maakt, het volgende: „Wat de kunstenaars van gebruiksvoorwerpen doelmatigheid noemen, is oorspronkelijk causaliteitsidee, dus Godsidee, en het ijverig streven om woonhuis en kantoorgebouw verstandig te construeeren hebben hun oorzaak in geestesstroomingen die door godsdienstige gevoelens worden bewogen.

Wij zien dus, dat deze denker aan dit streven reeds een religieuzen ondergrond ontdekt en dus daaraan de waarde toekent die wij daarvan verlangen. En bovendien wordt daarmee uitgesproken dat daardoor de bouwkunst weer de haar toekomende plaats als leidende kunst gaat innemen, hetgeen hij als volgt toelicht.

„Terwijl de vroegere tijd de architektonische kunstvormen steeds aan ideaal-bouwwerken ontleende, zoo probeert de tegenwoordige

tijd nieuwe vormen uit profane bouwwerken, uit oeconomische doelmatigheidsgebouwen te ontwikkelen. Zelfs dit verschijnsel bevestigt het ontwikkelingsbeginsel!

„Want het oeconomisch georganiseerde zakenleven is heden ten dage het eenige gebied, waarop men bezig is conventies over noodzakelijke levensvoorwaarden te sluiten. Op elk ander gebied bevinden zich de sociale toestanden nog in het stadium der anarchie, van de tijdelijke overeenkomst of van de doode traditie. — Alleen in het zakenleven is een zelfstandige, een van allen vroegeren te onderscheiden geest te bespeuren."

Uit deze uiteenzetting blijkt dus duidelijk dat de schrijver de organisatie van het moderne zakenleven, dat is dus in het algemeen van den arbeid — beschouwt als den geestelijken drijfveer van dezen tijd en dat de bouwkunst reeds ten behoeve daarvan conventies heeft gesloten. En nu meen ik, dat het ideëele van dien ondergrond het gemeenschapsideaal, dus datgene, wat aan die organisatie leiding geeft is de „democratische-idee". Wij weten immers dat datzelfde geserreerde, alleen op winst bedachte zakenleven als tegenstelling juist het ideëlere begrip heeft doen ontstaan, dat streeft naar een algemeene oeconomische onafhankelijkheid.En daarom kan alleen van dat ideëele begrip voor de toekomst een hooge kunst worden verwacht, omdat dat begrip zeker van religieuzen aard is.

Nu is het ongetwijfeld moeilijk zich een denkbeeld te vormen van de maatschappelijke verhoudingen, welke zich uit de tegenwoordige zullen ontwikkelen en van den vasten vorm, dien deze zullen aannemen. Maar niettegenstaande dat komt men toch tot de erkenning, dat het einddoel der politieke worsteling van dezen tijd beoogt de oeconomische gelijkheid van alle menschen. — En zou nu de verwezenlijking van dat doel niet beteekenen een hooger gemeenschaps-ideaal, dan welk vroegere ooit was, niettegenstaande dit zich zal beperken tot aardsche verhoudingen. Want welke de denkbeelden der nieuwe Maatschappij ook mogen zijn over de verhouding van den mensch tot een bovenzinnelijke wereld, zij zal het leven, de waarde van het aardsche bestaan opheffen tot zulk een hoog plan, dat de samentrekking aller menschelijke gedachten betreffende een ethisch ideaal, zich zal bepalen niet tot een mogelijk bestaan hiernamaals, maar tot een werkelijk bestaan hier op aarde.

En dan zal er, omdat er een geestelijke dat is een maatschappelijke conventie zal zijn, ook zijn een nieuwe kunst, die zich zal kunnen ontwikkelen uit de nieuwere denkbeelden, welke thans bezig zijn zich in de kunst te openbaren.

Maar dat zal ook alleen dan het geval zijn, wanneer de architektuur zich streng blijft houden aan het beginsel van zuivere zakelijkheid, zoowel in constructie als in versiering. „The arts of our day must not be luxurious, nor its metaphysics idle", zegt Ruskin.

Want diezelfde architektuur is juist, omdat zij gedurende het verloopen kunstlooze tijdperk het diepst was gezonken, weer voorbeschikt om opnieuw de leiding der beeldende kunsten en daarmee van een grooten stijl op zich te nemen. Want die zakelijkheid, zoowel in constructie als versiering, de eigenschap waarvan in dat geval sprake is, behoeft waarlijk niet in materieelen zin te worden uitgelegd. Zij zal juist wat de versiering betreft alleen het resultaat moeten zijn van groote overwogenheid, als tegenstelling tegen de meest zinledige overlading der negentiende-eeuwsche architektuur, die nog wel het ernstigste gevolg der heerschende stelselloosheid kan worden genoemd.

Want dat niet alleen de praktische indeeling, maar ook de artistieke verschijning van een gebouw een zaak van uiterst overleg moet zijn, in tegenspraak met hen, die alle kunst als een zuivere gevoelsuiting, dus eveneens als een subjectivistische beschouwen, heeft reeds Voltaire ingezien, toen hij het volgende gedichtje op den Dorischen tempel maakte:

„Simple en était la noble architecture,
Chaque ornement, à sa place arrêté,
Y semblait mis par la nécessité,
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'oeil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté."

En evenals nu die Dorische kunstvormen het meest ideëele voorbeeld zijn van conventie, zooals reeds werd opgemerkt, zoo zal eveneens de komende architektuur zich kenmerken door conventioneele vormen, omdat ze tengevolge eener algemeene overeenstemming zullen zijn ontstaan. Want zij zullen het resultaat zijn van verschillende individueele inzichten, die zich ten slotte in een eindvorm zullen hebben opgelost en niet zijn de uitvinding van één enkel persoon, omdat, zooals reeds werd gezegd, het inzicht dat is de wil van een enkele persoon voor zulk een gemeenschapsdaad niet voldoende is.

En daarom zullen ook alleen zij, die in dezen tijd in den geest dat is dus in objectieve richting werkzaam zijn, medewerken aan de ontwikkeling dier komende architektuur, omdat zij onbewust de komende Maatschappij voorvoelen.

Voor de toekomst zullen echter de persoonlijke kunstuitingen van dezen tijd daarom van geen beteekenis zijn, omdat voor deze geen ontwikkelingsmogelijkheid bestaat. Een jong Hollandsch dichter, Scheltema, zegt daarom in zijn boek „Grondslagen eener nieuwe Poëzie", dat later over hen wier kunst terugdreef naar de gemeenschap, uit wier arbeid, uit wier ziel een nieuwe menschenliefde heeft geklonken, eenmaal de groote lijn zal worden getrokken, die weer gaat van het bizondere naar het algemeene." En daar een gelijksoortige ontwikkeling als vroeger kan worden verwacht, omdat de geschiedenis zich pleegt te herhalen, zal het ideëele gebouw der toekomst eveneens een gemeenschapsgebouw zijn.

Trouwens nu reeds zien we, dat vakvereenigingen en volksgebouwen worden gebouwd, die dan zullen blijken daarvan de prototypen te zijn geweest. Maar dat gebouw zal dan zijn het resultaat van het artistieke kunnen der geheele gemeenschap, zoodat daarvan opnieuw de bezieling der geestelijke kracht zal uitgaan, maar op een andere wijze dan in de beide groote cultuurtijdperken. Wel denken wij daarbij aan een herboren klassieke wereld, omdat het religieuze ideaal toch daarmee zal overeenkomen, evenals met dat der middeleeuwen. Maar omdat dat ideaal de uiting zal zijn van dat der Ware gemeenschap, omdat het op een hooger Wereldbegrip dan dat der beide groote cultuurtijdperken zal zijn gegrond, zal ook als afspiegeling daarvan de groote kunst een hoogeren vorm aannemen dan die van welk vroeger tijdperk ook. En daarvan zal dienovereenkomstig niet alleen een hoogere cultuur het gevolg zijn, maar eerst dan zal de eigenlijke cultuur-geschiedenis der Menschheid kunnen beginnen.

# GRONDSLAGEN EN ONTWIKKELING DER ARCHITEKTUUR

„Time alters fashion . . . . . . but that which is founded on geometry and real science will remain unalterable."

Dit motto koos de Engelsche meubelmaker Sheraton voor zijn verzameling onderwerpen: „The cabinetmaker", welk boek in het midden der achttiende eeuw verscheen. Dit lezende zou men denken, dat zulk een motto voor een wetenschappelijk werk ware bestemd en niet voor een over meubels.

Toch beschouw ik dat motto als juist, zelfs waar het een beschouwing over de architekturale kunsten betreft; omdat ik namelijk tot de overtuiging ben gekomen, dat de geometrie voor het ontwerpen van kunstvormen niet alleen van groot praktisch nut, maar zelfs een noodzakelijk hulpmiddel is om tot een zuiver artistiek resultaat te geraken.

En waarom?

Alhoewel over smaak, reeds volgens de Romeinen, niet valt te twisten, moest het toch eigenlijk niet mogelijk zijn, dat een oordeel over kunst zonder eenig argument kon worden gegeven, en dat bijv. een werk van architektuur eenvoudig met een „het bevalt mij niet" door een ieder kan worden veroordeeld.

Het moest niet mogelijk zijn, dat „the man in the street" een gelijkgerechtigde uitspraak kon doen, als iemand die doorgedrongen is in het wezen der kunst, en dat ten slotte een kunstenaar, zonder eenige gegronde gevoelsargumenten, door denzelfden „man in the street" kan worden bespot, om een werk, dat ver gaat boven het nuchterheidsniveau der groote menigte.

En zelfs op een hoog plan, onder kunstenaars, moesten eenige meeningsverschillen over schoonheid te vereffenen zijn, omdat het niet moest kunnen voorkomen, dat zonder eenige bewijsvoering de een prijst, wat de ander afkeurt.

Wel zal het, zegt Hegel, „eeuwig het geval zijn, dat ieder mensch, kunstwerken of karakters, handelingen of voorvallen, naarmate van zijn inzichten en zijn gemoed opvat; en daar elke smaakvorming slechts door het uitwendige en oppervlakkige wordt bepaald, en bovendien de voorschriften daarvan eveneens alleen uit den eigen kring van kunstwerken en uit een beperkte oefening van het verstand en gemoed worden genomen, daarom is haar sfeer onvoldoende en niet in staat het innerlijke en ware te begrijpen en den blik tot het bevatten te scherpen."

Maar ten slotte moest de tegenstander toch tot de bekentenis

gedwongen kunnen worden: „dat werk bevalt mij wel is waar niet, maar ik moet erkennen, dat het schoonheidskwaliteiten bezit, dat het indruk op mij maakt, kort en goed, dat ik daarin het werk van een kunstenaar ontdek."

Onderzoekt men nu de oorzaak dezer meeningsverschillen, dan komt men tot de overtuiging, dat in de meeste gevallen een overeenstemming slechts dan mogelijk is, wanneer de wijze van ontstaan ter sprake komt.

Er zou immers reeds veel zijn gewonnen wanneer den tegenstander, alvorens hij een oordeel velde, zou kunnen worden gewezen op de bizondere samenstelling en de consequentie waarmee de vormen, lijnen en kleuren zijn vastgesteld, en wanneer bij werken van architektuur, waarover ik dezen avond in het bijzonder zal spreken, zou kunnen worden aangetoond, dat de opbouw zich logisch uit het plan ontwikkelt, de bouwmassa's daarmede in overeenstemming zijn, zoodat het geheel in zijn deelen een volstrekte eenheid vertoont. Want wanneer ten slotte van een kunstwerk dit laatste kan worden gezegd, dan staat het boven het oordeel, dat door het smaakbegrip wordt bepaald, en zelfs boven het oordeel dat door vele bevoegden wordt gegeven.

Want „het schoone" zegt Kant, „moet wel datgene zijn wat zonder begrip, zonder categorie van het verstand als object van een algemeen belang wordt voorgesteld. Maar om het schoone te waardeeren is toch een ontwikkelde geest noodig; de mensch, zooals hij gaat en staat heeft geen oordeel over het schoone, omdat dit oordeel op algemeene geldigheid aanspraak maakt."

Nu rijst de vraag, hoe dan wel een kunstwerk moet zijn opdat daarin die bovengenoemde „Eenheid in de Veelheid" aanwezig zij, die als voorwaarde geldt voor datgene, wat niet anders is dan „stijl".

En die vraag vindt haar antwoord in de natuur zelve, omdat zij ons het onderzoek afdwingt naar de oorzaak die de plant tot een kunstwerk maakt: wat ons de omgevende natuur voortdurend doet bewonderen, en wat ten slotte het heelal de voor ons menschen onbegrepen verhevenheid geeft?

Het zijn de wetten, waaraan de natuur is onderworpen; het zijn de wetten, volgens welke het heelal is gevormd, en voortdurend vervormd wordt; het zijn die wetten, die ons met bewondering vervullen voor de eenheid, waarmede alles is georganiseerd, de eenheid, welke de oneindigheid tot in de onzichtbare deeltjes doordringt.

Semper, de groote Duitsche bouwmeester, zegt in zijn prolegomena tot zijn werk „De Stijl" het volgende. „Evenals de natuur bij

haar oneindige volheid, toch in haar motieven zeer spaarzaam is, evenals een voortdurende herhaling harer grondvormen zich vertoont, evenals deze grondvormen volgens de bestaansvoorwaarden der verschillende schepselen, duizendvoudig veranderd, ten deele verkort of verlengd, ten deele geheel vervormd, in andere slechts als aanduiding tevoorschijn treden: evenals de natuur haar ontwikkelingsgeschiedenis heeft, binnen welke oude motieven bij elke vervorming weder doorschemeren, zoo liggen ook aan de kunst slechts weinige normale vormen en typen ten grondslag, die van de alleroudste traditie afstammen, maar toch bij hun herhaalde verschijning een oneindige veelvuldigheid vertoonen en die, evenals die natuurtypen, hun geschiedenis hebben. Niets is daarbij zuivere willekeur, maar alles door omstandigheden en verhoudingen bepaald!" Het is deze laatste zin, waarop ik bepaaldelijk de aandacht zou willen vestigen, omdat evenals de natuur ook alle menschelijke instellingen aan wetten zijn onderworpen.

De mensch zelf heeft immers reeds de noodzakelijkheid van organisatie gevoeld, omdat alleen door organisatie een bestaanseenheid mogelijk is, omdat alleen daardoor iets van algemeene waarde kon worden bereikt. En nu aarzel ik niet ook bij het scheppen van kunstwerken de dienovereenkomstige parallel te trekken en te beweren, dat ook daarbij niets door willekeur mag ontstaan.

Dit beteekent praktisch-aesthetisch, dat, evenals aan de vormen in de natuur mathematische wetten ten grondslag liggen, ook dat zelfde met een kunstwerk het geval moet zijn.

Ik behoef te dien opzichte slechts te herinneren aan den steriometrischen ellipsoïden vorm der hemellichamen en aan het zuiver geometrisch beloop hunner banen, aan de vormen van planten, bloemen en verschillende dieren, met de plaatsing hunner verschillende onderdeelen volgens zuiver geometrische figuren, aan de kristallen met hun volmaakt zuiver stereometrische vormen, zoo zelfs dat sommige modificatiën daarvan, let wel, aan de grondvormen van den Gothischen stijl doen denken; en ten slotte aan de bewonderenswaardige stelselmatigheid der lagere dier- en plantsoorten, in den laatsten tijd door het Mikroskoop te onzer kennis gebracht, en die ik zelf heb gebruikt als motief, om een serie ornamentvormen te ontwerpen.

En wanneer zelfs in de meest verheven beteekenis gesproken wordt over den „bouw" van het heelal, dan moest het den mensch toch duidelijk worden, dat het niet mogelijk is zijn architekturale werken zonder wetten te maken. En dat kan ook niet, omdat zonder

wetten, dat is zonder methode, juist bij de schepping van kunstwerken, hoe paradoxaal dat misschien moge klinken, niets volkomens kan worden bereikt. Deze meening, dit inzicht, staat tegenover het inzicht van den lateren tijd, dat namelijk de kunst vrij moet zijn en haar schepping een persoonlijke ongebonden daad. Deze meening is het gevolg van den invloed die de schilderkunst op het geheele kunstinzicht der laatste eeuwen heeft uitgeoefend, omdat de schilderkunst van de drie beeldende kunsten de voornaamste en daardoor de overheerschende kunst werd.

Het woord „schilderachtig" werd een tooverwoord in dien zin, dat elke puinhoop op het publiek een grootere aantrekkingskracht pleegt uit te oefenen dan een architektonische schepping en dat een schilderijtje met een koe naast een sloot op een hoogere sympathie kan rekenen dan de schilderingen van een Giotto of een Michel Angelo. Maar is ten slotte niet al het schoone schilderachtig dat is waard om geschilderd te worden? zoodat dan het verhevene juist schilderachtiger zal zijn dan het ordinaire?

Deze invloed van de schilderkunst had zelfs het gevolg, dat ook architekten en beeldhouwers begonnen met op schilderachtige wijze te werken, een opvatting, die reeds principieel met de Renaissance was begonnen. Want de Renaissance beteekent de geestelijke beweging in de richting van het persoonlijke, het ongebondene, als reactie tegen de gebonden geestesuiting der Middeleeuwen,

En daarmee brak in het bizonder voor de bouwkunst de onvoordeeligste tijd aan, omdat zij daarmee het gebied ook der zoogenaamde vrije kunst betrad, hetgeen echter het begin der eigenlijke vervalperiode beteekende. Dit klinkt volgens de hedendaagsche begrippen onartistiek, terwijl daartegenover toch de meening zou kunnen worden verkondigd, dat de kunst niet alleen aan wetten gebonden moet zijn, maar dat zelfs een hoogere kunstuiting, zonder die wetten niet mogelijk is. En dat geldt niet alleen voor de architektuur, waarvoor deze meening nog uit het wezen dezer kunst zou kunnen worden verklaard, maar ook voor de beide zusterkunsten, de beeldhouw- en schilderkunst.

„De kunst" zegt Hegel, „wel verre van de hoogste vorm van den geest te zijn, krijgt eerst in de wetenschap hare hoogste bevestiging.

Men bemerkt reeds, dat tengevolge van deze beschouwingen er binnen een architekturale compositie voor een schilderij of salonfiguur zooals wij die kennen geen plaats is, omdat deze beide categorieën zich langzamerhand aan de artistieke gemeenschap der beeldende kunsten, onder leiding der architektuur, hebben onttrokken.

De eenige mogelijkheid om weer tot een hoogere bouwkunst te geraken is de vernieuwde bevestiging van dit verband, zoodat ook beeldhouw- en schilderkunst zich weer aan die wetten der gemeenschap moeten onderwerpen.

Welke zijn nu die wetten, waaraan de verschillende kunsten moeten voldoen? Hoe komen wij wederom tot een „eenheid in de veelheid" tot deze algemeen bekende eigenschap van stijl?

Het antwoord volgt uit deze beschouwingen: door in het algemeen de natuur te raadplegen, omdat zij door wetten wordt beheerscht, waarvan het gevolg is dat hare voortbrengselen regelmaat, dus orde vertoonen en orde reeds in beginsel stijl beteekent.

Het is alleen daarom, dat de natuur als de leermeesteres der kunst kan worden beschouwd.

En in het bizonder kunnen wij van de oude monumenten leeren, wanneer wij slechts onderzoeken, wat de oorzaak is, dat ook zij ons te zien geven een beeld van regelmaat, van orde. Dat beeld is echter straffer, bewuster dan dat der natuur, omdat kunst een schoon van hooger orde beteekent.

„Kunstschoonheid is de uit den geest geboren en wedergeboren schoonheid," zegt Hegel, „en even zooveel maal als de geest en zijn voortbrengselen hooger staat dan de natuur en hare verschijnselen, even zooveel maal is ook het kunstschoon hooger dan de schoonheid der natuur."

Deze beschouwingen leiden dus tot de gevolgtrekking, dat ook onze architektuur aan een zekere orde moet worden onderworpen, dat hare vormen volgens een zeker geometrisch, respectievelijk stereometrisch systeem moeten worden bepaald. Want waarom moet voor de beeldende kunst niet hetzelfde gelden, hetgeen voor de muziek en de poëzie als vanzelf sprekend wordt geacht? Kan men zich een muzikale compositie zonder een bepaalde toonaard en maat, een gedicht zonder een versrythmiek voorstellen? Waarom kunnen de vormen der architektuur, de kunst, die zoo dikwijls met de muziek wordt vergeleken, zonder geometrische wetten worden ontworpen? Wordt de uitvoering der artistieke idee daardoor beperkt? Evenmin als dat met de muzikale idee door den toonaard of met de poëtische door den rythmischen versvorm het geval is.

Die rythmiek is integendeel een schoonheidsvoorwaarde zonder welke een muziekwerk geen muziekwerk, en een gedicht geen gedicht is. Is nu de gevolgtrekking gewaagd, om te verklaren, dat een architektuurwerk zonder een dienovereenkomstige rythmiek evenmin een architektuurwerk is? Het eigenaardigste is echter, dat, wan-

neer wij tot een dergelijke werkwijze zouden overgaan, wij niets nieuws zouden doen, zooals onderzoekingen aan het licht hebben gebracht. Want deze werkwijze zou overeenkomen met die van Grieken en Middeleeuwers, die met hun modul en driehoeksysteem, inderdaad de architekturale verhoudingen volgens een bepaald rythme schiepen. Het is trouwens bekend, dat wanneer wij thans historische vormen copieeren, dus eklektisch te werk gaan, wij dat dan ook met diezelfde modul en partes doen.

Maar wij doen dat gedachteloos, terwijl wij ons beperken tot den klassieken porticus, in de meeste gevallen de eenige herinnering aan den klassieken tijd, omdat voor de overige deelen van het gebouw geen voorbeelden bestaan. Zou dit, het zij terloops opgemerkt, niet reeds voldoende zijn om te overwegen of het niet wenschelijk zou zijn het copieeren van oude stijlen na te laten?

Wij weten, dat de Grieken den geheelen tempel volgens een vasten vorm hebben gebouwd, hetgeen door Fergusson in zijn „History of Architecture" zeer uitvoerig wordt uiteengezet. Charles Cipiez toont zelfs aan, dat de voornaamste verhoudingen daarvan, met die van het accoord in de muziek (dat is dus volgens eenvoudige getallen) overeenkomen.

Wij weten zelfs uit den bijbel, dat de afmetingen van de ark van Noach zich verhielden als 1 : 5 : 30, zoodat daarmee wel wordt bewezen, dat het maken van kunstvormen volgens zekere eenvoudige maatverhoudingen, reeds zoo oud is als de menschheid zelf.

Wij kunnen echter nog meer voorbeelden daarvan aanhalen. De Egyptische pyramide had de vaste verhouding van 5 : 8 terwijl zelfs de gulden snede bij sommige pyramides voorkomt als de verhouding van de halve basis tot de hypotenusa. Dieulafoy toont dergelijke verhoudingen aan bij Perzische monumenten, terwijl volgens de jongste onderzoekingen van Dr. v. Drach en Dehio aan de geheele middeleeuwsche kunst een driehoeksysteem ten grondslag lag, dat als het zoogenaamde „atelier-geheim" bekend staat. Het is trouwens nauwelijks denkbaar dat een kunst, wier geheele wezen een geometrisch karakter vertoont, niet volgens bepaalde regelen zou zijn gemaakt.

En ten slotte is het zelfs waarschijnlijk, dat ook nog in de Renaissance dergelijke regelen hebben gegolden, omdat het bouwkundig schema dezer kunst van de Romeinen werd overgenomen. Wanneer nu krachtens bovengenoemde beschouwingen de wenschelijkheid wordt betoogd, ook de moderne architektuur volgens dergelijke regelen op te bouwen, dan dient daaraan vooral de waarschuwing

te worden toegevoegd, dat de kennis van een dergelijke wetenschap nog niet den kunstenaar maakt. De artistieke idee wordt niet met de geometrie geboren, zoodat deze dan ook slechts middel en geen doel moet zijn. Niet-kunstenaars kunnen met een dergelijke methode niets, kunstenaars daarmee alles doen; echter ook onder voorwaarde, dat ze dat middel beheerschen en niet de slaaf daarvan worden. Het is als een wapen, dat in de handen van kinderen een gevaar, in handen van volwassenen een meerdere kracht beteekent.

De bovengenoemde onderzoekingen aan middeleeuwsche gebouwen hebben nu doen zien dat de zoogenaamde „Triangulatie" waarschijnlijk voorloopig alleen voor praktische, eerst later ook voor aesthetische doeleinden is gebruikt. Zij bestond uit een systeem van gelijkzijdige driehoeken dat als norm voor de dispositie van plannen voor kerkgebouwen werd toegepast, terwijl bij de latere ontwikkeling ook andere driehoeken werden gebruikt.

En het gevolg daarvan was, dat langzamerhand ook de verhoudingen van den opbouw dienovereenkomstig werden vastgesteld. Wanneer bijv. zooals dat zoo dikwijls het geval is, de verticale verhoudingen zich niet volgens geheele getallen verhouden tot die van het grondplan, dan kan met zekerheid worden aangenomen, dat dat het gevolg is van de toepassing van een geometrisch systeem, omdat de verhouding der hoogte van een gelijkzijdigen driehoek tot de basis, een onmeetbaar getal is.

Het spreekt van zelf, dat men zich niet tot de triangulatie beperkte, maar dat ook andere geometrische verhoudingen zooals bijv. die van het pytagoreïsche Hexagram en ten slotte die, welke uit de zoogenaamde quadratuur ontstonden, werden gebruikt. Dit laatste systeem ontstaat uit het quadraat als grondfiguur en de daarop volgende reeks van omgeschreven cirkels met de daarbij behoorende quadraten. De verhoudingen die ontstaan zijn die van de geometrische reeks met de exponent één tot wortel twee. Ter nadere verklaring zal ik nu eenige voorbeelden laten volgen, waarvan de triangulatie bestudeerd en aangetoond is.

Het oudste voorbeeld, zelf een der oudste middeleeuwsche gebouwen, is de zoogenaamde Einhard-Basilika te Steinbach in het Odenwald uit het begin der negende eeuw. Zij is een getrouwe afbeelding, geen geestelooze copie, van de oud-christelijke basilika's in Italië, waarbij in het grondplan het driehoeksysteem kan worden aangetoond.

Een tweede voorbeeld uit de negende eeuw is het plan van het klooster St. Gallen, waarvan het origineel nog bestaat en waarop

met een enkelen blik duidelijk is te zien, dat de ontwerper daarvan met de triangulatie zeer goed vertrouwd was.

Ofschoon ook reeds aan enkele andere gebouwen een triangulatie in den opbouw valt aan te wijzen, is echter de St. Peterskerk te Fritzlar de eerste, die voor den torengevel een onderzoek naar de triangulatie toelaat. Dit onderzoek bewijst, dat de verhouding tusschen breedte- en hoogte-maten, een product is van eenvoudige geometrische constructies, waaraan eenzelfde afmeting tot grondslag heeft gediend.

De dom van Paderborn toont aan, dat ook reeds vóór den bouw van Fritzlar de architekten er naar streefden in hun ontwerpen nog een schrede verder te gaan, door den geheelen opbouw in een geometrische grondfiguur te componeeren.

Zoo worden de St. Elizabethskerk te Marburg, begonnen in het jaar 1235, met de Lieve Vrouwenkerk te Trier, het oudste onder de zuivere Gothische bouwwerken van Duitschland, als voorbeelden genoemd van een bewonderenswaardige eenheid in plan en opbouw.

Ook werd tengevolge van allerlei omstandigheden wel eens voor plan en opbouw een verschillende triangulatie gebruikt, hetgeen misschien wel de oorzaak is, dat zulke monumenten iets ongedwongens krijgen. In het algemeen toch zal een te strenge toepassing van een dogma, een te pedant volhouden van een systeem iets droogs tot resultaat hebben, een gevaar, waarop ik reeds in den aanvang zinspeelde bij de verklaring dat zulk een methode middel en geen doel moet zijn.

Zou misschien de Keulsche Dom niet te veel aan dat gebrek lijden, waarbij de geometer den kunstenaar wat al te veel heeft onderdrukt?

Viollet-le-Duc geeft eenige voorbeelden van Fransche Cathedralen, en toont aan hoe bijv. aan de kerk Sint-Sernin te Toulouse de hoogten der voornaamste punten door middel van driehoeken van 45 en 60 graden werden bepaald.

Hij bewijst daaruit dat er een geometrische verhouding bestaat tusschen de deelen en het geheel, een soort van kristallisatie van een groote harmonische kracht.

Ook schijnen de verhoudingen der prachtige Sainte-Chapelle te Parijs volgens een systeem van gelijkzijdige driehoeken te zijn vastgesteld. En niet alleen aan kerken, maar ook aan profane gebouwen werden onderzoekingen gedaan, zoodat hij bijv. aan het oude ziekenhuis te Compiègne aantoont dat de architekt zelfs de Egyptische driehoek heeft gebruikt om het gebouw te proportioneeren.

De façade van den Dom te Rheims vertoont een proef om de ver-

houdingen vast te stellen door middel van overhoeks geplaatste kwadraten, dat eerst onlangs onderzocht is en in elk geval een interessante bijdrage tot dit onderwerp levert.

Mij dunkt, dat door deze voorbeelden voldoende is aangetoond dat, evenals voor de klassieke architektuur ook voor die der middeleeuwen mathematische regelen te baat zijn genomen ter bepaling der architekturale verhoudingen.

Dat in het algemeen de idee van elk echt kunstwerk in den grond van mathematischen aard is en dat zijn hoogste wetten de wetten der mathematiek zijn, zooals Reichensperch in zijn inleiding tot een middeleeuwsch boekje over architektuur beweert, zal zeker wel het gemakkelijkst zijn aan te toonen bij de scheppingen der bouwkunst en de waarde daarvan ook wel het allereerst worden erkend. Zal echter deze erkenning tot zijn volle recht komen, dan moet niet alleen het geheel, maar dan moeten ook de onderdeelen aan dezelfde mathematische wetten voldoen.

En het is daarop dat de Eurytmie in den geest van Vitruvius berust, waarvan de leidende grondgedachte zeker geen nadere bevestiging noodig heeft. Deze algemeen geldende kunstregel leert immers dat de mathematische wetten, die bij een architektonisch kunstwerk de verhoudingen van het geheel en de onderdeelen beheerschen òf volkomen dezelfde moeten zijn òf een zoodanige dat daartusschen een eenvoudige en duidelijke onderlinge samenhang bestaat.

Hoe dit ook zij, hieruit volgt dat het onverschillig is in welk systeem, of, om muzikaal te spreken, in welken toonaard een compositie is gevat, wanneer slechts het geheel zoowel als de onderdeelen aan hetzelfde systeem gehoorzamen, die eigenschap bepaalt ten slotte de voorwaarde tot eenheid van stijl, niettegenstaande, zooals reeds aan enkele voorbeelden werd getoond, eene toepassing van verschillende systemen nog geen dissonnantie behoeft te veroorzaken.

Wanneer nu deze onderzoekingen geen twijfel meer overlaten aan het feit, dat in tijden der groote stijlperioden de architektuur volgens zekere geometrische verhoudingen werd gevormd, rijst de vraag of het thans geen tijd zou zijn, om daarmee wederom een begin te maken en dat te meer omdat het gebleken is, dat dit systeem het volkomenst bij de meest constructieve en daardoor zuivere stijlen werd toegepast, den Griekschen en den Middeleeuwschen.

Men zou zelfs kunnen vragen of niet juist daarom deze beide stijlen de meest constructieve zijn geweest omdat, niettegenstaande zij

een geheel verschillende vormentaal spreken en ook geestelijk elkaars tegengestelden zijn toch principieel zulk een groote overeenstemming vertoonen.

Bewijzen deze onderzoekingen niet, dat er in de kunst eeuwige wetten bestaan, als voorwaarde van alle formale schoonheid, — welke wetten onafhankelijk zijn van geestelijke stroomingen?

Bewijzen zij niet dat zonder toepassing dezer wetten er eigenlijk van stijl geen sprake kan zijn, omdat in dat geval de architektuur door een zuiver willekeurig inzicht wordt bepaald? Resultaat van zulk een inzicht is ten slotte geestesarmoede, omdat wetteloosheid niet de ware vrijheid beteekent, terwijl het tegenovergestelde geval juist de rijkdom belooft, omdat deze dan door de gebondenheid, dat is de ware vrijheid, wordt bepaald! Want het is niet waar, dat de vrije kunst de verbeeldingskracht bevordert. Men ontdekt integendeel, dat de vormenvariaties bij een vooruit bepaald systeem oneindig zijn, evenals in de natuur, die, ik herhaal, niettegenstaande hare spaarzaamheid in het gebruik harer middelen, toch een oneindig aantal vormen weet te scheppen.

Bewijzen de Oostersche volken, wier ongelooflijke verbeeldingskracht in versieringsmotieven wij bewonderen, niet de kracht van de toepassing van zulk een systeem, omdat de vraag zou kunnen worden gedaan of zij in het tegenovergestelde geval wel die verbeeldingskracht in de vorming juist van geometrische figuren zouden hebben ontwikkeld? Hebben de Arabieren niet juist daarom hun ornamentale composities binnen een streng lijnen-ornament gecomponeerd, terwijl zij anders misschien niet datgene zouden hebben bereikt wat ons juist in deze tijden van geringe artistieke verbeeldingskracht met zooveel bewondering vervult?

En geeft het niet te denken, dat de Japanners en Chineezen, wier kunst zich uitsluitend naar den schilderachtigen kant, dus naar de zijde der vrije kunst heeft ontwikkeld, geen monumentale architektuur bezitten, en helaas thans beginnen met slechte Europeesche voorbeelden hun steden te bederven?

Het feit alleen, dat wij weten, dat in de oude tijden volgens bepaalde methoden werd gewerkt, moest aanleiding genoeg zijn om er naar te streven datzelfde te doen en dat te meer in een tijd, die zich bij voorkeur wetenschappelijk noemt. Want het schijnt mij geen paradox te beweren dat de kunst wat meer wetenschappelijk te werk moest gaan, omdat kunst en wetenschap in tegenstelling met de meening uit den tijd der vrije kunst, niet elkanders vijanden zijn.

Integendeel zij zijn kinderen van eenzelfde moeder, hetgeen zeker

bij de bouwkunst wel het duidelijkst blijkt, omdat deze kunst de wetenschap behoeft om tot hoogere ontwikkeling te kunnen stijgen.

Is niet de architektuur juist de kunst van de overeenstemming tusschen gevoel en verstand? En is zij misschien niet daarom de eerste der kunsten?

„Un malheur aujourdhui dans les arts"—zegt Viollet-le-Duc—et particulièrement dans l'architecture, c'est de croire qu'on peut pratiquer cet art sous l'inspiration de la pure fantaisie, et qu'on élève un monument avec cette donnée très-vague qu'on veut appeler le goût, comme om compose une toilette de femme".

En ten slotte kan zelfs een geldig argument voor bovengenoemde bewering aan het begrip van het stiliseeren worden ontleend, omdat stiliseeren niet anders beteekent dan een vormgeving volgens geometrische wetten. Een gevel is niets anders dan een geornamenteerd vlak, terwijl een gebouw is te vergelijken met een kristal dus met een streng stereometrisch gevormd geheel, òf met een samenvoeging van verschillende kristallen waarvan de afwijkingen door bizondere omstandigheden zijn bepaald.

We zouden dus door een dergelijke systematische werkwijze niet anders handelen dan in den geest der natuur, maar ook in den geest der Ouden, wier werken alleen reeds daarom zulk een schoonen indruk maken. Hoe ellendig nuchter, hoe grenzeloos droog, hoe beschamend geesteloos is daartegenover onze moderne architektuur. Want alhoewel ten slotte een geestelijke stuwkracht aan de werken der bouwkunst de verhevenheid moet geven om ze inderdaad te maken tot een „gestyleerd deel van het universum" zoo valt toch het middel tot een dienovereenkomstige formale schoonheid binnen ons bereik.

Ik hoop U door deze beschouwingen duidelijk te hebben gemaakt, dat een ontwerpen volgens bepaalde wetten niet alleen aanbeveling verdient, maar tot de ontwikkeling van een stijlvolle architektuur zelfs noodzakelijk is, De geometrie zoowel als de arithmetiek geven de wijze aan, waarop dit moet gebeuren, zoodat bijvoorbeeld als begin voor de ontwikkeling van het beginsel in het algemeen, de plattegrond in kwadraten kan worden ingedeeld en voor den opbouw een triangulatie kan worden beproefd. Ik zei als begin van de ontwikkeling van het beginsel, omdat dat beginsel in Holland en door Holland's invloed in Duitschland reeds ruimere toepassing heeft gevonden.

En daar, niettegenstaande het klein aantal grondvormen der geometrie, toch een oneindig aantal variaties mogelijk is, kan voor

elk vraagstuk ook een afzonderlijke grondfiguur en de daaruit ontwikkelde verhouding worden gekozen. Het is in dat geval verwonderlijk om op te merken tot wat voor merkwaardige resultaten men daarbij komt en wat voor verrassende hulpmiddelen worden geboden. Want niet alleen tot vaststelling der massa's en verhoudingen geeft zulk een methode het noodige gemak, maar ook voor het bijbehoorende ornament, omdat het lijnensysteem als vanzelf het daarvoor passende stramien oplevert. Maar ook zal men bemerken dat daarvoor talent noodig is, ja zelfs meer talent dan bij een geheel ongebonden werkwijze, omdat men daarmee zijn eigen wetgever wordt en wel zal worden toegegeven, dat voor het maken van goede wetten talent wordt vereischt.

„L'architecture," zegt Viollet le Duc, „n'est pas l'esclave d'un système hiératique de proportions, mais au contraire peut se modifier sans cesse et trouver des applications toujours nouvelles, des rapports proportionelles aussi bien qu'elle trouve des applications variées á l'infini des lois de la géométrie et c'est qu'en effet les proportions sont filles de géométrie aussi bien en architecture que dans l'ordre de la nature inorganique et organique."

Toch kan niet genoeg worden herhaald, dat zulk een methode slechts middel en geen doel moet zijn, hetgeen ik nog even met een zeer treffende uitspraak van Hegel wil bevestigen. Hegel zegt: „Zeker is ten tijde van den schoonsten bloei der gothische bouwkunst aan getallensymbolen een groote waarde toegekend, omdat zelfs het onklare bewustzijn van het verstand gemakkelijk aan het uiterlijk blijft hangen, maar de kunstwerken der architektuur worden door zulk een soort meer of minder willekeurig spel eener ondergeschikte symboliek, nòch van een diepere beteekenis nòch van een hoogere schoonheid, daar hun eigenlijke zin en geest zich in geheel andere vormen uitspreekt dan in de mystieke beteekenis van getallen-verschillen.

„Men moet zich daarom zeer in acht nemen in het opzoeken van zulke beteekenissen niet te ver te gaan, omdat al te grondig zijn en overal een dieperen zin te willen ontdekken evenzeer klein en ongrondig maakt, zooals de blinde geleerdheid, die ook aan het diepere inzicht voorbij gaat".

Dat zijn gulden woorden omdat zij bevestigen datgene, wat ik zoo straks zeide, dat ten slotte geen formale schoonheid alleen, maar een geestelijke drijfveer aan kunstwerken die hoogere eigenschap moet geven, die ze tot ware kunstwerken opvoert.

In het ontbreken van een geometrische grondslag is dus de oor-

zaak te zoeken van den onrustigen indruk, de aarzeling in den vorm, de groote slapheid, die de hedendaagsche architektuur kenmerkt. Daarbij geldt als een axioma, dat beelhouw- en schilderkunst de architekturale vormen steunen; maar wat komt bij de uitvoeringvan de harmonie, die daarvan het gevolg moet zijn, terecht? Deze is betrekkelijkerwijs gunstig bij het gebruik van vroegere stijlvormen, omdat in dat geval de bouwmeester altijd zeer gemakkelijk kunstenaars kan vinden, die in dienzelfden geest werken. Maar bij moderne architektuur, dus bij toepassing van vormen zonder historische traditie, zal die harmonie veel te wenschen overlaten, omdat een overeenstemming in inzicht nog niet bestaat.

De moderne architekt bevindt zich dientengevolge in de moeielijke positie ook de beeldhouw- en schilderwerken te moeten ontwerpen, in welk geval hij den desbetreffenden kunstenaar in zekeren zin tot slavenwerk dwingt en daardoor ook niet zijn beste werk verkrijgt; hij zal daarvan moeten afzien, maar ervan verzekerd zijn in dat geval geen eenheid te zullen bereiken, omdat het vrijwel zeker is, dat beeldhouwer en schilder niet in zijn geest werken. Dat ligt niet aan den kunstenaar als zoodanig, maar aan den in kunstinzicht nog volkomen anarchistischen dus nog geheel onrijpen tijd,

Ik merkte bijvoorbeeld reeds op, dat in het algemeen in een ontwikkelde architektuur voor een salonfiguur, noch voor een schilderij, plaats is. Ik zeg in het algemeen, omdat de wijze van omlijsting, de compositie en het coloriet zoodanig kunnen zijn, dat zij desniettegenstaande tamelijk goed in het architektonische geheel passen. Maar wat is de oorzaak, dat de meeste moderne wandschilderingen zich op onaangename wijze opdringen of, artistiek gesproken, uit den wand vallen.

De oorzaak is dat zij te veel als schilderijen zijn behandeld, dat bij het beloop der daarop voorkomende lijnen geen rekening is gehouden met de straffe lijnen der architektuur. De oorzaak is, dat het schilderij den decoratieschilder nog te zeer in het bloed zit, omdat het onderwijs op de academies alleen daarop is gericht, en niet op de voor een bepaalde ruimte passende schildering.

De decoratieschilders hebben zich van deze eeuwenoude traditie nog niet kunnen losmaken en niettegenstaande zij hun schilderingen met ornamenten omlijsten, blijven het schilderijen en worden het geen wandschilderingen in architektonischen geest. Er ontbreekt daaraan de in den vorm rustige, in de kleur harmonische gestalte, die slechts een wederzijdsche beperking in staat is te geven.

En met de beeldhouwwerken is hetzelfde het geval. Men weet

heel goed wat onder architekturale beeldhouwkunst moet worden verstaan; maar niettegenstaande dat, ontdekt men dadelijk de tweeslachtigheid tusschen architektuur en sculptuur, omdat ook daarbij de zelfde oorzaak dezelfde gevolgen heeft. Ook de beeldhouwers zijn nog zoodanig door de schilderachtige tendentie bevangen, dat hun werk zich nog niet aan de architektuur weet aan te passen.

En hoe dikwijls blijkt niet de schaal, de afmeting der figuren en ornamenten tegenover de architekturale details, een geheel verkeerde te zijn. Voor deze gevallen nu is een systematische behandeling zooals bovenbedoeld, voortreffelijk, omdat juist de harmonische verhoudingen als 't ware vanzelf ontstaan, al heeft het gevoel daarbij weer het eerste, maar ook het laatste woord te spreken.

En hoe ziet het er dienovereenkomstig met de voortbrengselen der technische kunsten uit, met de aan een gebouw zoo innig verbonden meubels, verlichtingsvoorwerpen enz.?

In de groote stijlperioden sprak het vanzelf dat niet de bouwmeester deze voorwerpen ontwierp, maar dat deze door de verschillende beroepskunstenaars werden geleverd. En in dat geval was men van een harmonisch geheel verzekerd, omdat het traditioneele vormschema de geheele architekturale kunst beheerschte. Heden ten dage is dat echter niet het geval, zoodat de verlangde eenheid niet kan worden bereikt. Daarom zal de architekt ook deze onderdeelen moeten ontwerpen, indien hij bereiken wil, dat uiterlijk, zoowel als innerlijk, zijn werk van eenzelfden geest is doortrokken. Is hij echter daartoe niet in staat dan kan hij ervan verzekerd zijn, dat de meubelmaker met zijn eigen stijltje, indien hij er al een heeft, meubels in het gebouw brengt, die tegen de architektuur vloeken.

En datzelfde herhaalt zich evenzooveel malen als weer een andere technische kunstenaar het gebouw betreedt, zoodat zelfs in het allergunstigste geval het geheel toch een chaos van kunstvormen zal vertoonen. Voorloopig moet dus de architekt zelf alles ontwerpen. Ik zeg voorloopig, omdat ook thans weer opnieuw er naar moet worden gestreefd dat aan alle kunstberoepen het desbetreffende werk kan worden overgelaten. En daarom moet het doel van het geheele aristieke streven van dezen tijd daarheen zijn gericht die eenheid in formale schoonheid te bereiken, omdat de kunst van bouwen ten slotte bestaat in het scheppen van ruimten met al de daarbij behoorende onderdeelen. Want eerst wanneer die voorwaarde in haar vollen omvang zal zijn vervuld, kan van een ruimtekunst sprake zijn; eerst dan zal opnieuw de harmonie tusschen het geheel en de onderdeelen, de eenheid in de veelheid, zijn hersteld.

Het is nu duidelijk, dat in verband hiermee de bovengenoemde methode een groot voordeel heeft, ook wanneer de bouwmeester zelf alle onderdeelen moet ontwerpen, want daardoor ontstaat een ruimte-indeeling met de noodige middelen voor de juiste plaatsing der meubelen, zoodat in het algemeen de gewenschte eenheid wordt verkregen. En ook in het bizonder, omdat de bouwmeester daardoor ook de details zoowel van profileering als versiering in zekeren zin in de hand heeft.

Maar vooral heeft deze methode het voordeel, aan de andere kunstenaars de gelegenheid te geven in zijn geest te werken, omdat door dien geometrischen grondslag een zekere eenheid in de verschillende door hen te maken onderdeelen wordt bereikt.

Ik heb gepoogd U de methode te verklaren die mijns inziens den grondslag zou kunnen zijn voor een school voor moderne kunst. En daarbij hoop ik bij U de overtuiging te hebben gewekt, dat een zoodanige methode niet alleen niets minderwaardigs, maar zelfs een hoogere opvatting beteekent, omdat de artistieke verbeeldingskracht daardoor niet gedood, maar integendeel geprikkeld wordt.

Wanneer men het doel wil, moet men ook het middel willen.

En ten slotte is zulk een methode geheel in overeenstemming met het streven van onzen tijd, omdat op alle gebied naar organisatie wordt gezocht en naar een zakelijke verklaring en opvatting van alle geestesuitingen.

Van dat streven zal die kunst een afspiegeling moeten zijn, welk streven zal leiden van een volkomen cultuurloozen tijd zooals de tegenwoordige naar een tijd met een geheel nieuwe cultuur.

En die cultuur zal, omdat dan weer de volkomen harmonie tusschen materieele behoeften en geestelijken zin zal zijn bereikt, ook daarvan het bijzondere kenmerk dragen, een kenmerk dat modern wijsgeerig in den geest van Dietzgen zou kunnen worden uitgedrukt door: „systematische wereldwijsheid".

# OVER MODERNE ARCHITEKTUUR

Ik dacht aan het gezegde van Ruskin, dat luidt: „Our architecture will languish, and that in the very dust, until the first principle of common sense be manfully obeyed, and an universal System of form and workmanship be every-where adopted and enforced" toen ik de laatste maal uit Italië terugkeerde en de nieuwere werken der bouwkunst in het Noorden van Europa vergeleek met die van vroeger tijden. En zelfs in Italië komt men tot een waardeschatting van het Klassieke tegenover het Middeleeuwsche, van het Middeleeuwsche tegenover het herboren Klassieke èn van datgene wat de vroegere tegenover de latere Renaissance kenmerkt. Ik heb tenminste bij mijn laatste reis naar het zuiden een dieper inzicht gekregen in het wezen der kunst dan vijfentwintig jaar geleden, en eerst toen erkend, dat ter bereiking van een groote architektuur een bizondere voorwaarde moet zijn vervuld. En wanneer er sprake is van een groote architektuur dan is er tevens sprake van een groote kunst in het algemeen, dus van een tijdperk waarin de architektuur is de stijlgevende kunst; een tijdperk waarin de architektuur de leiding heeft en de beide andere beeldende kunsten nóch aan haar ondergeschikt zijn, nóch een afzonderlijk bestaan leiden, maar met haar samenwerken ter bereiking van een grootsch geheel. Een zoodanig resultaat is namelijk het gevolg van een geestelijke stuwkracht, een geestelijk dogma, niettegenstaande de architektuur geen eigenlijke vrije kunst is. Zij vindt haar oorzaak niet in zich zelf, maar is het gevolg van materieele behoeften. Dat klinkt op zich zelf niet zeer kunstvol, al is de architektuur misschien juist daarom de hoogste kunst. Want daardoor geeft zij leiding aan de cultuur en is op haar beurt ook de afspiegeling daarvan, omdat ten slotte cultuur beteekent overeenstemming tusschen materieele en geestelijke behoeften. Is er dus een architekturale ontwikkeling dan volgt daaruit, dat er ook is een algemeene materieele vooruitgang en dienovereenkomstig een vooruitstrevende geestelijke beweging. Is dat nu werkelijk tegenwoordig het geval, nu er gesproken wordt van een moderne architektuur tegenover die van de negentiende eeuw? Deze laatste kan immers bezwaarlijk een groote architektuur worden genoemd, omdat ze in het algemeen was een eklektische, een architektuur die eerst de klassieke, en later de middeleeuwsche, maar voornamelijk de Renaissance stijlen opnieuw tot bloei trachtte te brengen. Daarbij moet er aan herinnerd worden dat ten tijde der Renaissance de architektuur reeds de zwakste der kunsten was, tegenover de schilder- en beeldhouwkunst, die zich elk afzonderlijk ontwikkelden. De geringe kracht der Renaissance bouwkunst vond haar oor-

zaak daarin, dat zij Rome en niet Griekenland tot voorbeeld nam. Reeds Burckhardt doet in zijn mooi werk over de Italiaansche Renaissance de vraag, waarom de Italiaansche bouwmeesters naar Rome en niet naar Griekenland hebben gekeken.

Immers de Romeinsche architektuur beging reeds een zwakheid toen zij de pilaster en de zuil niet, zooals de Grieken, alleen zuiver constructief toepasten, maar deze of geheel of half doorgesneden, zonder daarbij eenige poging te doen om aan het ornament van het kapiteel een aesthetische oplossing te geven, als versieringsmotief tegen den muur plaatsten.

Dit bracht dan ook Goethe reeds tot den uitroep: „Neemt U er voor in acht de zuil onbehoorlijk toe te passen; haar natuur is vrij te staan. Wee degenen die haar slanke bouw aan plompe muren hebben vastgeklonken."

En Hegel formuleert in zijn „Aesthetische Beschouwingen" deze fout nog scherper, door te zeggen, dat halve zuilen gewoonweg afstootend leelijk zijn; omdat daardoor tweeërlei tegenovergestelde bedoelingen zonder innerlijke noodzakelijkheid naast elkaar staan, om zich met elkaar te vermengen. Hoeveel te zwakker moet dus wel een architektuur worden, die duizend jaar later een wedergeboorte van een reeds opzichzelf zwak architektonisch schema ging toepassen.

Ik geloof wel te kunnen beweren dat de wijze waarop de Renaissance het constructieve beginsel verloochende, principieel de oorzaak is, dat ten slotte de architektuur terug zonk tot een vervallen kunst. Toetst men bijv. aan dat beginsel het raadhuis van Siena tegenover het Colosseum dan verdient, niettegenstaande het geweldig verschil in afmeting, het eerste de voorkeur, terwijl ook het palazzo Pitti om dezelfde reden, nog boven het Collosseum verdient te worden geprezen.

En hoe krachtig staat dit geweldige bouwwerk tegenover alle latere paleizen der Renaissance, omdat het pilaster- of zuilen-schema dadelijk een verslapping der architektuur beteekent. Nu gaat ten slotte de 19de eeuw opnieuw bij die Italiaansche Renaissance in de leer en dan niet krachtens een zelfstandige geestelijke beweging, maar krachtens een willekeurige neiging voor de klassieke oudheid. Toch zou het onbillijk zijn niet te erkennen dat niettegenstaande deze omstandigheid de architektuur in de negentiende eeuw ook schoone werken heeft voortgebracht. Maar er ontbreekt aan die allen juist datgene, wat men van een kunstwerk in de hoogste beteekenis verlangt en wat het „onuitsprekelijke" zou kunnen worden

genoemd. Wij huiveren bij den aanblik van een Griekschen tempel, evenals van een middeleeuwsche Cathedraal, ofschoon beide wat het geestelijk beginsel betreft aan elkaar tegenovergesteld zijn. Maar dat doen wij niet tegenover een Renaissance bouwwerk, en zeker niet voor een dienovereenkomstig bouwwerk uit den tegenwoordigen tijd. Ik geloof dat deze beide gevoelens het best kunnen worden verklaard door te onderscheiden tusschen de eigenschappen „schoon" en „verheven", zooals dit reeds door Schopenhauer als volgt is gedaan: „Bij het schoone heeft het zuivere erkennen de overhand, bij het verhevene is die toestand van het zuivere erkennen verkregen door een bewust en geweldadig losrukken, van de als ongunstig erkende betrekking van hetzelfde voorwerp tot den wil, door een vrij, door bewustzijn begeleid verheffen boven den wil, en de tot dezen zich verhoudende erkenning."

De klassieke en middeleeuwsche architektuur bereiken het verhevene, terwijl de Renaissance bij het schoone bleef staan.

En nu is, om tot het verhevene te kunnen naderen juist die geestelijke stuwkracht noodig, waarvan ik in den aanvang sprak. Dit was immers in den klassieken tijd het geestelijk dogma evenals in den Middeleeuwschen, terwijl de Renaissance als geestelijke beweging juist een reactie tegen een dergelijke opvatting beteekende, zooals door mij in de voordracht „Kunst en Maatschappij" nader is uiteengezet.

En nu is het zeer eigenaardig om op te merken dat, wat de bouwkunst betreft, juist het zuivere constructieve beginsel van Grieken en Middeleeuwers tot een verheven bouwkunst heeft geleid, terwijl de Renaissance, die dat beginsel prijs gaf, niet verder dan tot het schoone vermocht te naderen. Deze beschouwingen gelden trouwens ook voor de andere kunsten.

Is een epos, dat daarom ook alleen kan ontstaan in een tijdperk van algemeene schoonheid, niet verheven, terwijl een lyrisch gedicht slechts schoon kan zijn? Is een muurschildering die een monumentaal gebouw versiert, niet verheven, terwijl een schilderij slechts de schoonheid kan benaderen? En worden in de natuur zelf niet dezelfde eigenschappen van schoonheid en verhevenheid gevonden?

Zoo biedt bijvoorbeeld de Niagara een verheven aanblik; verhoudt zich vrouwelijke tegenover mannelijke schoonheid, als de schoonheid zonder meer, tot de schoonheid die verheven is, en is er zelfs een verhevenheid van afstanden en afmetingen, van het afgrondige van den nacht en van den dood.

De Renaissance beteekent dus een verslapping der architektuur

tegenover een vrije ontwikkeling der schilderkunst en beeldhouwkunst in alle richtingen. Deze beide kunsten voelden zich vrij van den architekturalen band. Zij ontwikkelden zich wel is waar tot grootsche persoonlijke uitingen maar juist daardoor tot schade voor de ontwikkeling van een grooten stijl.

Die vrije geestesuiting, de subjectiveering der gedachte voerde ten slotte met de Fransche revolutie tot een verwarring van het geheele geestesleven, hetgeen in de bouwkunst de zoogenaamde stijlarchitektuur, de eklektische richting ten gevolge heeft gehad. Dat was een historische noodzakelijkheid. Geestelijke verdeeldheid leidt immers tot gedachteloosheid, tot gebrek aan fantasie, zoodat men wel tot copie moest vervallen. En wat daarvan de gevolgen zijn geweest is algemeen bekend, omdat zoowel in Europa als in Amerika van die geestelooze architektuur tal van voorbeelden bestaan.

De gebouwen in den modernen gothischen en neo-klassieken stijl zijn of nuchter of overladen, terwijl de gebouwen in de zoogenaamde persoonlijke stijlen eenvoudig belachelijk zijn. Dit was in het algemeen niet het gevolg van gebrek aan talent der bouwmeesters, omdat het niet waar is, dat er in sommige tijdperken meer geniale menschen geboren worden dan gewoonlijk.

Het talent behoeft echter voor zijn ontwikkeling gunstige tijdsomstandigheden, die in de vorige eeuw voor de ontwikkeling eener groote architektuur niet aanwezig waren.

Scheffler, de bekende Duitsche denker, spreekt zelfs van een vertwijfelden strijd van genieën op de slachtvelden der kunst, die in zulke omstandigheden plaats grijpt, en Hegel komt ten slotte tot de overtuiging, dat ten gevolge der hedendaagsche maatschappelijke verhoudingen de kunst ten opzichte harer hoogste bestemming voor ons tot het verledene behoort; dat wij zijn ontgroeid aan de mogelijkheid kunstwerken goddelijk te kunnen vereeren en te aanbidden, en dat datgene wat ons daarin ontroert nog een hoogere proef moet kunnen doorstaan.

Deze wijsgeer moest wel tot deze niet zeer bemoedigende beschouwing komen, omdat het de taak der filosofie is de verschijnselen te verklaren en vast te stellen en niet om naar aanleiding daarvan wenschen uit te spreken of ideëele gevolgtrekkingen te maken.

Talrijk zijn de inconsekwenties en dwaasheden in een tijd waarin juist door de industrie en het verkeer aan de bouwkunst zulke groote vraagstukken ter oplossing worden gegeven.

Een gothisch spoorwegstation, dat toch principieel wel een onding kan worden genoemd, behoort niet tot de zeldzaamheden.

Maar ook in Renaissance stijl geeft zulk een bouwwerk tot allerlei inconsekwenties aanleiding, en dat te eerder, omdat het ijzer als modern bouwmateriaal daarbij zulk een overwegende rol speelt. Nu behoort het toch reeds tot de moeilijkste vraagstukken ijzer en steen harmonisch met elkaar te verbinden, omdat beide materialen, het een tralieachtig bewegelijk, het ander massief rustig, een tegenstrijdig karakter vertoonen. Wordt nu een oud vormenschema gebruikt, dan wordt het bereiken van een harmonisch resultaat nagenoeg onmogelijk omdat de traditioneele vormen van het ijzer niet bestaan.

Het gevolg van dezen allerwonderlijksten toestand was dan ook, dat er ijzeren kolommen kwamen met klassieke kapiteelen, ijzeren kapspanten met gothische venstertraceeringen enz. enz., terwijl wanneer het ijzer te veel bezwaren opleverde, de onderdeelen ook wel van gemakkelijker te bewerken materialen, zooals bijvoorbeeld zink, werden gemaakt. Maar ook wanneer de ijzerconstructie in haar juiste karakter werd toegepast, hetgeen ten slotte ook aesthetisch het meest bevredigt, gaf dit evenmin een harmonische oplossing, hetgeen aan tallooze bouwwerken, waaronder de meest monumentale, op pijnlijke wijze voor den dag komt.

Het is trouwens niet gemakkelijk zich van een traditie los te maken; het blijkt zelfs een menschelijke eigenschap te zijn om bij nieuwe uitvindingen in plaats van met de dienovereenkomstige eischen ook nieuwe vormen toe te passen, het allereerst de oude te probeeren. Zoo had de eerste spoorwegwagen, ja zelfs de locomotief den vorm van een oude kales, en was ook de eerste automobiel een fiacre zonder paard. De eerste stoomboot was niet anders dan een zeilschip met raderen, welke voorbeelden nog met tallooze anderen zouden vermeerderd kunnen worden.

Eerst langzamerhand ontwikkelt zich de zuivere artistieke vorm uit de technisch-constructieve, die dan ten slotte ook de meest praktische blijkt te zijn. En hiermee is tevens de groote waarheid uitgesproken, waaraan alle architektuur moet voldoen, en waaraan alle goede architektuur ook altijd heeft voldaan, dat de kunstvorm het resultaat moet zijn van praktische overwegingen. De groote Fransche architekt Viollet-le-Duc sprak dit reeds uit met zijn formule: que toute forme, qui n'est pas ordonneé par la structure, doit être rejetée, terwijl Ruskin, de groote Engelsche, en Semper de groote Duitsche architekt, in hun werken tot gelijksoortige beschouwingen kwamen.

Ten slotte moest wel de reactie komen tegen de stijlarchitektuur der negentiende eeuw, tegen een achitektuur, die dat beginsel vol-

komen verwaarloosde, juist omdat zij niet meer het resultaat was van beginselen. Ook de waarheid in de kunst laat zich niet onderdrukken, de strijd tegen schijn voor wezen zal ook te haren opzichte steeds opnieuw ontbranden.

Welke zijn nu de nieuwere denkbeelden betreffende de moderne beweging; wat is nu het karakter der moderne architektuur?

Professor Schumacher uit Dresden zegt in een interessant artikel het volgende: „Het is de kern der nieuwerwetsche denkbeelden over de bouwkunst, in plaats van deze soort van stijlarchitektuur, den stijl der zakelijkheid na te streven, die zijn schoonheid zoekt te ontwikkelen aan de zuiver zakelijke, zooveel mogelijk praktische oplossing van het vraagstuk, uit de wijze, waarop men vormt en groepeert, niet hoe men versiert en decoreert. En nu ware het een innerlijke leugen, wanneer men de moderne gebouwen eenen idealen mantel zou willen omhangen en het zou geen teeken zijn van cultuur wanneer men deze architektonisch zou willen aankleeden, om ze een aangenaam uiterlijk te geven.

„Er is ongetwijfeld menig werk van beteekenis uit een praktische noodzakelijkheidskern met de omlijsting van een bepaalden stijl ontstaan, maar het middel weigerde telkenmale tegenover die zuiver praktische gebouwen, die tengevolge der sociale toestanden op den voorgrond van het bouwbedrijf werden geschoven. Bij dezen werden de magere overblijfselen van een voor andere doeleinden ontwikkelden stijl tot een karikatuur."

Dus ook deze architekt komt tot de overtuiging, dat zich in de bouwkunst meer speciaal een streven naar zakelijkheid kenbaar maakt zooals in het algemeen het eigenlijk moderne in de kunst bezonnenheid is. Dat klinkt al evenmin kunstvol en doet den leek gelooven dat de bouwkunst zeker vroeger wel, maar met een streven in die richting, niet meer tot de kunsten mag worden gerekend. En toch is juist het tegenovergestelde het geval; want toen de architektuur de oude vormen copieerde, was zij niet zakelijk, terwijl de terugkeer tot die zakelijkheid juist de voorwaarde is voor de ontwikkeling tot een groote kunst. Bovendien komt dit streven in de bouwkunst overeen met het algemeen geestelijkstreven van dezen tijd, dat van organisatie. En wat is organiseeren anders dan ordenen en orde brengen, dus vereenvoudigen. Is het niet eigenaardig dat in de meeste talen het woord order of bevel gelijkluidend is met regelmaat: terwijl boven dien van een bouwkunstige orde wordt gesproken.

En ten slotte is diezelfde zakelijkheid in het geestelijk streven

eveneens van een hoogere bedoeling dan dat van bevrediging van zuiver materieele behoeften alleen; zoodat dat zakelijke, die bezonnenheid, ook in de kunst niet alleen niet onartistiek is, maar ook een dienovereenkomstig hoogere bedoeling vertegenwoordigt. Zoo vindt Scheffler dat streven zelfs religieus; en daar inderdaad de idee daarbij werkelijkheid wordt, ook in overeenstemming met Hegels begrip van het ideale, zoodat ook daardoor het ideale wordt benaderd.

Er blijkt dan ook, dat de bouwkunst in dezen tijd haar vormen ontleent aan dat soort van gebouwen, die thans de uiting zijn van het georganiseerde geestesleven, namelijk het kantoorgebouw en het winkelhuis. En wat het karakter betreft zal dat kantoorgebouw zich in het algemeen niet anders kunnen voordoen dan als een massieve romp, met gevels, die niet anders zijn dan groote vlakken met gelijksoortige vensteropeningen. En de architekt die den moed heeft, om dit aldus en niet anders op te vatten, toont daarmee het streven van dezen tijd te begrijpen. Want er behoort werkelijk moed toe een dusdanige opvatting te manifesteeren, omdat hij daarbij zeker niet kan rekenen op de sympathie van het groote publiek. Dit ziet immers altijd liever een Italiaansche paleisfaçade met het gebruikelijke zuilenschema, of den gevel van het een of andere Fransche chateau; immers het publiek waardeert en kent in een kunstwerk alleen de onmiddellijk tot zijn alledaagsche ziel sprekende aardigheid, liefheid of schoonheid.

In den strengen stijl blijft nu eenmaal voor den toeschouwer niets over, daarentegen in den aangenamen stijl de meeste subjectiviteit. Daarin houdt de kunstenaar zich met het publiek bezig. En toch leidt ten slotte diezelfde romp met zijn eenvoudige vensterverdeeling naar het verhevene, terwijl het Italiaansche paleis, dat zeer zeker indertijd evenzeer de hoogste schoonheid benaderde, in zijn regeneratie onherroepelijk het bewijs levert, niet eens van decadentie, maar van volslagen onmacht. Het is een kwestie van beginselen en niet van verouderde traditiën die in deze beslissend is. Want, het kan niet genoeg worden herhaald, dat het zakelijke het schoone niet alleen niet uitsluit, maar dit juist benadert; terwijl het onzakelijke integendeel tot het leelijke heeft geleid.

De kunst begint volstrekt niet met het ornament; de aanwezigheid daarvan is geen kwestie van beginsel, maar van een meer of minder rijke behandeling. En wanneer Goethe tot Eckerman zegt: dat niet alles wat doelmatig is, schoon is, maar wel al het schoone doelmatig, dan zegt hij hetzelfde, omdat ten slotte de kunstenaar er voor moet zorgen dat juist het doelmatige schoon wordt.

Nu blijkt uit deze beschouwingen, dat datgene wat de moderne architektuur nastreeft eigenlijk niets nieuws is, maar dat datzelfde streven naar zakelijken eenvoud juist een eigenschap is van groote stijlperiodes. Dat openbaart zich het zuiverst bij het begin eener ontwikkeling, zoodat als bewijs uit het ongerijmde wel de gevolgtrekking mag worden gemaakt, dat wij ons daarom thans inderdaad aan het begin van zulk een stijlperiode bevinden. Want elke stijl heeft een tijdperk van opkomst, bloei en verval, of zooals Hegel dit uitdrukt van nastreven, bereiken, en overschrijden.

Het is de opeenvolging van den strengen, den idealen en den aangenamen stijl, zoodat een stijl in den aanvang niet, aan het einde wel de instemming van het publiek zal hebben. De producten van alle kunsten zijn immers werken van den geest, en daarom niet binnen een bepaald bereik, dadelijk klaar, zooals de vormen der natuur.

In het eerste tijdperk, dus dat van den strengen stijl, zal het versierende element het minst naar voren komen, omdat het allereerst naar den grondvorm moet worden gezocht. In het bloeitijdperk, of dat van den idealen stijl is dan de harmonie tusschen vorm en versiering bereikt, maar ook tevens de grens van het tijdperk van verval. Dit tijdperk is dat van den aangenamen stijl, en heeft misschien wel daarom dien naam, omdat dan het versierende element den voorrang verkrijgt boven het zakelijke, en het groote publiek van deze beide het ornament verkiest.

Deze beschouwingen leiden dus tot de erkenning, dat de negentiende eeuw geen groote stijlperiode is geweest, omdat verouderde stijlvormen een gevolg moeten zijn van een oorzakelijk practisch streven. „Only that is spiritual, which makes its own form; art only begins where imitation ends" ontleen ik aan Oscar Wilde.

Eerst in dezen tijd is een zoodanig streven merkbaar, hetgeen dus overeenstemt met datgene wat zich ook vroeger aan het begin van een groote stijlperiode openbaarde. Dit zakelijke beteekent een verstandige constructie, niet alleen met toepassing der oude, maar bovendien van alle nieuwe bouwmaterialen, die deze tijd voor dat doel beschikbaar stelt. Het moderne ligt niet in het „of", maar in het „hoe" dezer toepassing, terwijl juist ook gebleken is, dat de architektuur der negentiende eeuw de bouwmaterialen niet op stijlkundige wijze toepaste.

Wij staan dus met het begin van de twintigste eeuw ook werkelijk aan het begin eener moderne architektuur. Deze vertoont zich wel is waar nog zeer sporadisch en natuurlijk met nationale verschillen, terwijl ook weer reactionaire stroomingen zichtbaar zijn met een ver-

nieuwde neiging naar de stijlen van Lodewijk XVI en het Empire. En zelfs in Amerika, waar men krachtens de bizondere vraagstukken het allereerst en het principieelst een streven in moderne richting zou verwachten, blijft men nog maar al te zeer aan oude vormen hangen. Men is zelfs bij den bouw van skyscrapers begonnen met de zuilenorden toe te passen, die natuurlijk aan zulke gebouwen een allervreemdsten indruk maken.

Men gebruikte ze ter versiering van de onderverdieping, die men ziet, maar ook voor de bovenverdieping, die men nauwelijks ziet. Maar daar de talrijke daartusschen gelegen verdiepingen natuurlijk niet met een opeenstapeling van zuilenorden konden worden versierd, ontstaat een eigenaardig stijlconflict.

Zou niet ten slotte het karakter dezer reuzengebouwen moeten zijn dat van massagroepeering, met weglating van al datgene, wat aan die uitdrukking schade kan doen? — Want daarin culmineert dan toch ook wel het moderne zakenleven, die dus ook de architekturale vormen voor de geheele moderne architektuur zouden kunnen bepalen.

En toch betrekt men voor de groote particuliere paleizen nog het liefst de voorbeelden uit het oude Europa, terwijl het toch geheel in overeenstemming zou zijn met de moderne cultuur wanneer het karakter dier paleizen eveneens ware dat van zakelijken eenvoud. Dat zou zelfs een hoogere kunstuiting beteekenen, en een nieuwen vorm, in dat geval van edelen rijkdom kunnen waarborgen.

Met dit karakter van massagroepeering, zooals inderdaad het karakter der moderne architektuur moet zijn, zou tevens de filosofie der architektuur in het algemeen veranderen, hetgeen mede een bewijs is, dat we staan aan het begin van een tijdperk van geheel nieuwe inzichten. In de klassieke architektuur kwamen nl. steun en last, door zuil en architraaf tot uitdrukking, een uitdrukking die dan ook door de Renaissance der vorige eeuw werd overgenomen.

Daardoor kwam Schopenhauer tot de uitspraak, dat het eenige en bestendige thema der bouwkunst is dat van steun en last; haar beginsel moet dus zijn, dat er geen last is zonder voldoenden steun en geen steun zonder een daarbij passende last; dat dus de verhouding tusschen deze beiden een juiste zij. De zuiverste uitdrukking van dit thema vormen zuil en architraaf, zoodat de zuilenorde in zekeren zin de grondtoon der geheele architektuur werd.

Mijns inziens kan echter de middeleeuwsche kunst reeds niet meer aan deze verklaring worden getoetst, omdat zij, in tegenstelling met

de klassieke horizontale lijn, door de ontwikkeling van het gewelfstelsel kwam tot de vertikale, hetgeen in zekeren zin een ontkenning van de stof beteekende.

Nu zou de moderne architektuur door haar massagroepeering als uiterlijke verschijning de ruimte-omsluiting tot uitdrukking kunnen brengen, hetgeen ook in het algemeen de meest ideëele uiting zou zijn, omdat ten slotte de kunst van bouwen bestaat in de kunst om ruimten te scheppen. Om die reden spreken wij in dezen tijd dan ook van ruimtekunst, een uitdrukking die, voor zoover ik weet geheel nieuw is. De uiterlijke verschijning van een gebouw is dus geen oorzaak, maar een gevolg van den harmonischen vorm, die aan de verschillende ruimten wordt gegeven. Daarmee wordt tevens aangetoond, dat niet de architektuur van den gevel de hoofdzaak is, maar dat deze zich naar het inwendige heeft te regelen.

Dit schijnt vanzelfsprekend en toch werd ook dit beginsel gedurende de negentiende eeuwsche stijlperiode geheel verwaarloosd.

Wat nu de massagroepeering betreft, waarop bij de moderne architektuur de nadruk moet vallen, zoo blijkt de Oostersche kunst reeds min of meer daaraan te voldoen, zoodat voor hen die bang zijn voor een nieuwere richting, de geruststelling blijft, dat er ten slotte „niets nieuws onder de zon" blijkt te zijn.

Uit deze beschouwingen wordt dus opnieuw duidelijk, dat de beginselen altijd dezelfde zijn; dat het er dus alleen op aan komt of deze al of niet worden gehandhaafd, zoodat de uiterlijke verschijning dan betrekkelijk bijzaak wordt. En nu blijkt het, dat de architektuur der 19de eeuw heeft gemeend die beginselen geheel te moeten loslaten, hetgeen dan ook de felle reactie heeft te voorschijn geroepen. En dat beteekent voor de architektuur, dat volgens zuiver constructieve beginselen en krachtens eigen scheppings-drang moet worden gewerkt. Alleen dat geval geeft waarborg voor een ideëele ontwikkeling der bouwkunst. Alleen dat geval zal aan hare werken datgene vermogen terug te geven, wat we daaraan in de 19de eeuw hebben gemist namelijk „kracht".

Wat dit beteekent ontleen ik aan een belangwekkend artikel over den Zwitserschen schilder Hodler. „Men zal", zegt de schrijver, „ten opzichte der kunst van Hodler nooit tot overeenstemming komen, zoolang men met het gewone schoonheidsbegrip rekent; men kan zijn werken, om mij barok uit te drukken, veel eerder als machines naar paardekrachten berekenen. Dat klinkt zeker brutaal, maar er zijn ten allen tijde groote kunstwerken geweest niet alleen zonder schoonheid maar van ontwijfelbare leelijkheid. Wat zegt b.v.

Wölflin in zijn werk, „De klassieke kunst" over den David van Michel Angelo? „Daarbij de onaangename beweging, hard en hoekig, en de afschuwelijke driehoek tusschen de beenen; aan de schoone lijn is nergens een concessie gedaan."

„De figuur toont echter een wedergave der natuur, die bij deze schaal aan het wonderbaarlijke grenst. Zij is bewonderenswaardig in elk detail en altijd weer verrassend. Maar eerlijk gezegd is zij door en door leelijk.

„Zulke werken zijn er sedert de oudheid ten allen tijde geweest en zoo is het weer bij Hodler. Wat waren de drie roode soldaten op de Marignano schilderij niet voor een geniaal werk? Men werd bang voor ze, maar mooi waren ze waarachtig niet, daarom verzette men zich tegen de uitvoering.

„Ik bedoel niet dat Hodler het einddoel is, maar zijn kunst is een weg en het groote ligt reeds in dezen weg, niet alleen in het einddoel; alleen datgene, wat geen ontwikkelingsmogelijkheid heeft, valt buiten beschouwing. Wanneer dus de tegenstanders van de kunst van Hodler zeggen, dat zijn schilderijen niet mooi zijn, dan hebben ze bijna altijd gelijk, omdat dat een begrip is, wat daarop niet past. Op deze wijze slaan beide partijen elkaar voorbij. Maar de werken van Hodler zijn de uiting van een buitengewoon sterk artistiek temperament; en in dat geval zijn „mooi en niet mooi" volkomen bijzaak."

Deze uiteenzetting zegt mijns inziens op duidelijke wijze wat voor den indruk, die een kunstwerk naar buiten maakt, noodig is. En dat die eigenlijk met afmetingen niets te maken heeft, bewijst wel, dat men dien indruk zelfs van de schilderijen van een Breughel of Fragonard ontvangt. Maar zeer zeker geldt deze beschouwing in het bizonder voor de werken der architektuur, omdat die eigenschap van kracht juist een gevolg is van een stijlkundige behandeling krachtens eigen scheppingsvermogen.

De werken van de 19de eeuw hebben daarom slechts de traditioneele schoonheid kunnen benaderen, omdat het eigen initiatief bij hun schepping ontbrak. Daarom bleven zij krachteloos, maar ook daarom, niettegenstaande hun afmetingen, bleef hun de erkenning van het publiek verzekerd, omdat dat zelfde publiek slechts de gewone schoonheid begrijpt. De kunstenaars gaan echter aan deze werken met onverschilligheid voorbij, omdat deze werken de kracht missen, die noodig is om hun belangstelling te wekken.

En wanneer in dezen tijd werkelijk eens een krachtig werk van eenvoudige zakelijkheid tot stand komt, dan wordt dat niet begrepen en daarom leelijk gevonden; en met concurrenties is hetzelfde

het geval, zoodat met doodelijke zekerheid een architektuur van de gewone begrijpelijke schoonheid den prijs krijgt, terwijl een projekt van een jonge, maar daarom ontwikkelingsmogelijke architektuur, de eenige inderdaad belangwekkende, met een gebaar van zelfgenoegzame geringschatting wordt terzijde gelegd. En de meeste tegenkanting vindt zulk een modern bouwwerk te midden van oude stadsgedeelten, zooals dat natuurlijk in de Europeesche steden telkens het geval is, omdat er dan bovendien sprake is van het bederven der omgeving. Daarbij wordt dan niet gedacht aan het feit dat intertijd de middeleeuwsche meesters hun werken naast klassieke; de Renaissance meesters de hunne naast Gothische plaatsten. Maar in die tijden was men nog zoo fijngevoelig niet als thans.

Deze beschouwingen voeren ten slotte tot de overtuiging, dat er nu inderdaad een moderne architektuur bezig is zich te ontwikkelen en wel tengevolge van moderne geestesstroomingen en behoeften. Deze beweging is een algemeene, al heeft zij haar oorsprong in Europa. Haar karakter is dat van zakelijken eenvoud zoowel in constructie als versiering, terwijl wat den algemeenen vorm betreft, daarin beslist geometrische regelmaat valt te bespeuren.

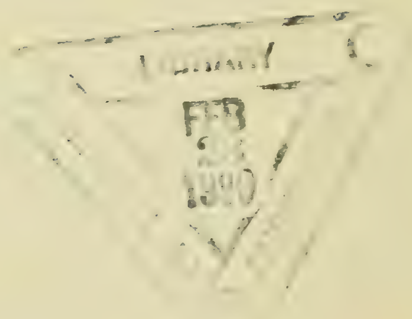
Bij de samenstelling van dien vorm wordt trouwens weer opnieuw van geometrische en arithmetische verhoudingen gebruik gemaakt, dus zelfs in den geest van Plato, die reeds als het wezen der schoonheid maat en maatverhoudingen heeft genoemd. En daar dat karakter inderdaad het geestelijk streven van dezen tijd weerspiegelt, daarom zal alleen deze wijze van behandeling voor de ontwikkeling der moderne architektuur van waarde zijn.

De kunst der 19e eeuw had door eklektische en subjectivistische richtingen geen mogelijkheid tot ontwikkeling, terwijl daarentegen het werk der bouwmeesters, die thans in bovengenoemden geest arbeiden, en dus den komenden tijd voorvoelen, die mogelijkheid wel heeft. „Ik koester de hoop" zegt Morris, de groote Engelsche voorganger, „dat juist uit de noodzakelijke en pretensielooze gebouwen de nieuwe en echte bouwkunst zal te voorschijn komen, in elk geval eerder dan uit experimenteeren met de methode van enkele gewilde bouwstijlen".

Het is krachtens deze beginselen, dat in de toekomst weer een groote stijl kan worden verwacht, een stijl, die dan niet alleen mooi, maar weer verheven zal kunnen zijn.

Want deze stijl zal weer de kracht blijken te bezitten om de werken der architektuur tot die verhevenheid op te heffen, die noodig is om hen weer de ideëele uiting van een cultuur te doen zijn.

School of Architecture &
Landscape Architecture Library
University of Toronto
230 College Street
Toronto, Ontario M5S 1A1
Canada



BIJ DE UITGEVERS W. L. & J. BRUSSE TE ROTTERDAM ZIJN MEDE DE VOLGENDE WERKEN VERSCHENEN VAN DEN BOUWMEESTER H. P. BERLAGE:

BESCHOUWINGEN OVER BOUWKUNST EN HARE ONTWIKKELING. Versierd met teekeningen door Johan Briedé, uitsluitend naar ontwerpen van den schrijver. Prijs f 2,90, in linnen stempelband f 3,50.

STUDIES OVER BOUWKUNST, STIJL- EN SAMENLEVING. Met 20 teekeningen naar ontwerpen van den schrijver door Johan Briedé. Prijs f 2,90; in linnen stempelband f 3,50.

OVER STIJL IN BOUW- EN MEUBELKUNST. Met 51 teekeningen van den schrijver. Tweede verbeterde druk. Prijs f 2,60 gebonden f 3,25.

GRUNDLAGEN UND ENTWICKELUNG DER ARCHITEKTUR. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbe Museum zu Zürich von H. P. Berlage, Mit 29 Abbildungen. Prijs f 2,25, gebonden f 2,90.

OVER DE WAARSCHIJNLIJKE ONTWIKKELING DER ARCHITEKTUUR. Prijs f 0,60.



School of Architecture &
Landscape Architecture
University of Toronto
230 College Street
Toronto, Ontario M5S 1A1
Canada

NA
27
B47
c.2
*ARCH

Berlage, Hendrick Petrus, 1865-
1934.
Een drietal lezingen in
Amerika.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 11 16 04 014 6